MIHAELA MANCAȘ

LIMBAJUL ARTISTIC ROMÂNESC ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

805.90
M21

MIHAELA MANCAŞ

LIMBAJUL ARTISTIC ROMÂNESC. SECOLUL AL XIX-LEA

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ

Secolul al XIX-lea nu reprezintă, pentru limba literară românească, o unitate organică : urmele secolului al XVIII-lea, perioada de tranziție, se prelungesc pînă către 1830 ; literatura modernă, în variantă pașoptistă, începe abia cu această dată și se încheie către 1860—1870, odată cu apariția lui Eminescu. Procesul de impunere a normei supradialectale unice se accentuează imediat după 1830, pentru a căpăta un caracter deosebit de actual în deceniile al cincilea și al șasèlea, moment în care aproape fiecare scriitor dovedește, cel puțin o dată, printr-o intervenție teoretică sau prin practica limbii, a avea preocupări de lingvist. În sfîrșit, după maxima eflorescență a momentului Eminescu — Junimea (1870—1890), în ultimul deceniu al secolului se asistă la închegarea unui nou stil, care va domina beletristica pînă după 1920. Se poate vedea ușor că, datorită acestor fapte, sumar evocate, secolul al XIX-lea este departe de a forma o unitate din punctul de vedere al limbii literare.

Acesta este și principalul motiv pentru care lucrarea de față se va ocupa de secolul al XIX-lea în sensul cel mai strict : va începe cu analiza limbajului poeziei pre-moderne și se va opri la tendințele limbajului poetic simbolist, din dorința de a prezenta o sinteză asupra mutațiilor, esențiale pentru cultura noastră, pe care le-a înregistrat secolul trecut.

Din punctul de vedere al varietății, al confruntării tendințelor diverse și — mai ales — al consecințelor rezultate în planul limbii, nici un secol nu se poate compara, pentru cultura românească, cu secolul al XIX-lea : acesta este secolul care transformă limba literaturii și chiar limba vorbită atît de profund, încît comparația cu oricare altă perioadă a culturii noastre îl favorizează. Limba literară de la 1820 este mai aproape de cea scrisă la 1700 decît de cea de la

Scanned with OKEN Scanner

1860—1870: vorbim și scriem astăzi o limbă literară creată către jumătatea secolului trecut, printr-un proces complex, care a atins toate nivelele limbii. Întreaga noastră literatură modernă a utilizat această limbă, la a cărei creare asistăm spre jumătatea secolului: a te ocupa de „limbajul artistic în secolul al XIX-lea" înseamnă, într-un anume fel, a trata problema fundamentală a oricărei literaturi, și anume crearea instrumentului său specific de expresie. Acest proces, care în celelalte limbi romanice a fost opera Renașterii și a epocii imediat următoare, s-a realizat la noi în secolul al XIX-lea, devenit astfel — în perspectivă culturală — secol decisiv.

Pentru situarea cît mai exactă a contribuției prezente în ansamblul studiilor actuale de istorie a limbii literare, două precizări esențiale se impun.

În primul rînd, am intenționat să ne limităm cercetarea la o schiță de evoluție a limbajului artistic din secolul al XIX-lea. Dintre stilurile funcționale ale limbii literare, ne vom ocupa deci în exclusivitate de stilul beletristic, în special de limba poeziei și a prozei artistice. Limitarea se datorează unor rațiuni atît de principiu, cît și de economie. Chiar selectînd din ansamblul limbii literare varietatea amintită, se presupune cercetarea unui material extrem de vast, ale cărui proporții sînt reflectate prea puțin în paginile acestei sinteze, în intenție cît mai rezumativă. Prin urmare, toate discuțiile teoretice, scrierile aparținînd stilului științific, o bună parte a memorialisticii sau dramaturgia au fost antrenate doar accidental în expunere. Am menținut în permanență analiza la cele două entități definitorii în tot cursul perioadei examinate, poezia și proza. Alternînd net între aceste două limite, sperăm că procesul contradictoriu în urma căruia s-a format componenta beletristică a limbii literare de azi să apară cu claritate.

În al doilea rînd, lucrarea de față, deși utilizează aproape exclusiv materialul literaturii beletristice, nu este o istorie literară. Aceasta înseamnă că anumite scheme prestabilite sau „modele" interpretative ale scrierilor privitoare la literatură vor fi, uneori, contrazise. Scriitorii sînt prezenți în acest volum nu atît în funcție de valoarea lor literară, cît de influența și semnificația pe care opera lor a avut-o asupra creării și, într-o fază ulterioară, asupra modificării caracteristicilor esențiale ale limbajului artistic. Așa se explică faptul că mari autori ai secolului (Ion Ghica, Duiliu Zam-

Scanned with OKEN Scanner

firescu, Nicolae Filimon) vor fi mai puțin prezenți, în timp ce autori la fel de importanți, dar a căror operă s-a plasat de la început în perspectivă lingvistică (Al. Odobescu, V. Alecsandri, B. P. Hasdeu) se bucură de o tratare mai amplă.

Cronologia se situează, de asemenea, pe planul al doilea, ca și relevarea valorii literare a operelor analizate: fiind doar material ilustrativ, literatura beletristică este considerată aici mai ales într-o perspectivă cantitativă. Ea oferă doar materialul pentru realizarea unei scheme figurative *(în cazul poeziei) și a unei* scheme naratologice *(în cazul prozei). De asemenea, nu urmărim în nici un fel corectarea sau amendarea unor ierarhii valorice deja admise. Precizările care urmează definesc, pe de o parte, contribuția fiecărui autor important la crearea unei entități ce depășește cadrul strict al operelor sau al personalităților considerate izolat, iar, pe de altă parte, încearcă să precizeze o* schemă *a evoluției limbajului poetic și limbajului prozei. Astfel se explică frecvența unor capitole de sinteză, grupînd mai mulți autori ai secolului, capitole în care personalitățile sînt programatic nivelate în favoarea pregnanței „modelului". În acest scop, capitolele tratînd autorii secolului al XIX-lea adaptează — în cazuri specifice — o schemă retorică sau narativă abstractă și preexistentă, pe care fiecare personalitate sau grupare literară o actualizează într-un mod propriu. Încercăm să demonstrăm astfel că între polul limbajului poetic și cel al limbajului prozei narative a evoluat stilul beletristic, entitatea cu cea mai mare pondere în ansamblul variantei culturale a limbii române.*

București, septembrie 1980

Scanned with OKEN Scanner

SPECIFICUL LIMBAJULUI POETIC PREMODERN
(VĂCĂREȘTII ȘI COSTACHE CONACHI)

1. INTRODUCERE

1.0. Trăsăturile incipiente ale limbajului poetic modern se schițează, în linii generale, înainte de 1830, odată cu poezia Văcăreștilor și a lui Costache Conachi. Amestec de clasicism, preromantism și romantism, de influențe neogrecești și populare indirecte[1], opera scriitorilor din epoca premodernă reprezintă un moment inițial în evoluția limbajului specific poeziei, dar nu mai puțin un punct de obligatorie referință. Fără o analiză paralelă a celor dintîi forme pe care le-a împrumutat limbajul poetic — la diversele sale nivele —, nu poate fi cu adevărat înțeleasă întreprinderea primilor scriitori „moderni", cei care au precedat cu puțin și cei care au făcut parte din generația romantică de la 1848: I. Heliade-Rădulescu, Gh. Asachi, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu sau V. Alecsandri.

Ponderea pe care o are, în această perioadă, fiecare dintre nivelele *figurative* ale limbajului poetic (fonetic, sintactic și semantic) îi imprimă acestuia un caracter particular, deosebit de acela al perioadei următoare: are loc, în cadrul nivelului sintactic, constituirea unor scheme care vor fi de acum înainte specifice poeziei; există stereotipii și repetări în anumite compartimente ale nivelului semantic (epitetul, de exemplu), apare, încă modestă ca inovație, metafora — de asemenea stereotipizată și redusă la puține

---

[1] Al. Rosetti, B. Cazacu, L. Onu, *Istoria limbii române literare*, vol. I. *De la origini pînă la începutul secolului al XIX-lea*, ed. 2, București, Ed. Minerva, 1971, p. 505—513, 518—530, 564—573; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, FRLA, 1941, p. 71—75, 88—95, 112—118; Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 134—143, 147—149, 304—320, 343—364; Al. Piru, *Introducere* la *Poeții Văcărești*, *Scrieri alese*, ed. îngrijită de Elena Piru, București, EL, 1961, p. V—LXXVII.

Scanned with OKEN Scanner

formule — în raport cu comparaţia sau cu epitetul; în sfîrşit, se constată o absenţă aproape totală a nivelului figurilor de sunet[2].

Fiecare dintre aceste trăsături se explică fie prin stadiul, încă primar, al dezvoltării limbajului poeziei, fie prin diferitele influenţe, în orice caz mai puţin prin personalitatea scriitorilor acestei perioade. Căci „moda" poetică, materializată în scheme şi formule mai mult sau mai puţin stereotipe, comune celor cîţiva autori, n-a fost niciodată mai puternică în literatura noastră decît în poezia dinainte de 1830.

2. FIGURILE SINTACTICE

2.0. Stadiul incipient al limbajului poeziei explică apariţia şi frecvenţa celor mai simple figuri de construcţie: *enumerarea* — mai puţin organizată — şi *repetiţia* — în variante numeroase. Antrenînd contexte de variate dimensiuni, figurile sintactice vor rămîne uneori o formă de manierism, dar vor deveni alteori elemente esenţiale în construcţia, bazată pe paralelisme şi simetrii, a textului poetic.

2.1. *Enumerarea*, procedeu predilect al tuturor autorilor premoderni, dă naştere unor secvenţe încă echilibrate, de 4 sau 5 elemente, grupate simetric prin intermediul versificaţiei, aproape întotdeauna redundante. Toţi scriitorii acumulează excesiv secvenţe enumerative, în care poate intra aproape orice parte de vorbire, cu unicul efect al unei insistente accentuări. Sîntem încă departe de enumerarea cu caracter retoric, pe care o vor utiliza pînă la abuz poeţii generaţiei următoare. Alecu şi Iancu Văcărescu, ca şi Costache Conachi, rămîn doar în stadiul unor detalieri preponderent erotice, pentru care enumerarea se dovedeşte procedeul apropriat:

> Ş-a răbda *dureri* şi *chinuri* / *Patimi, focuri* şi *suspinuri* / Şi a nu să văita (AV,

[2] Cu excepţia unor asocieri onomatopeice ori întîmplătoare şi a unor aliteraţii rezultate din repetiţii din categoria figurilor etimologice (la Iancu Văcărescu), nivelul fonic figurativ este absent din poezia premodernă; ex.: Războmbăie cu pompă — IV, 79; Pînă în cea spurcată,/ Nebună, nenţeleasă; /Nempăcătoare — IV, 82. Cf. şi jocurile de cuvinte în rimă (Nu cumva acest *amor*, /Este-acel vestit *Amor* — IV, 104).

30)[3]; Nu mă mai poate dăzlipi în viața mea dă tine, / *Nici moarte, nici necaz, nici chin, nici frică, nici rușine* (AV, 36); El e-*n fundurile mării*, / *În cer, pre pămînt, în vînt*, / *Voiei, minții, vîrstei, stării*, / Monarc silnic c-un cuvînt. (IV, 64); *Plîng, oftez, suspin, mă vaiet*, lumina nu-i la vedere (CC, 97); Mă vaiet și zi și noapte / *Prin pustiiurile toate*, / Te caut *prin munți, pe dealuri*, / *Prin ape, prin stînci, pe maluri* (CC, 115).

Enumerarea în triadă nu ocupă încă locul cel mai important, așa cum se va întîmpla mai tîrziu, la poeții aflați sub o influență romantică directă. Doar Iancu Văcărescu o utilizează, în paralelism, pentru valorile ei retorice: Ce-ai *mai scump, mai sfînt, mai mare* / Legăminte omenești: / *Gînd, păreri, încredințare.* / **Toate** să mi le jertfești! (IV, 77); secvența se încheie printr-un termen superfluu și totalizator, care îi accentuează caracterul redundant: **toate.**

Melancolia lui Conachi se manifestă uneori în lungi înșiruiri de stări sufletești alternative, vag gradate, dar în ultimă instanță obositoare:

> Crede-mă-ți că nu să poate decît cu îndelungare / *De supărări, de năcazuri*, biruite prin răbdare. / *Vreme multă, stăruială, îngrijiri* și *îndoieli*, / *Privegheri, oftări* și *lacrămi, plînsuri, rugi* și *osteneli*, / *Suferiri, doriri cumplite, prepusuri otrăvitoare*, / *Pasuri deznădăjduite, pasuri fără măsurare*, / Și peste acestea toate, încă spre îndeplinire, / Să cere *prietesugul* cu credință și iubire. (CC, 165).

Nici o organizare sintactică nu se poate urmări într-o asemenea înșiruire juxtapusă, aleasă dintre multe altele; Conachi este, din acest punct de vedere, excesiv chiar în comparație cu Alecu sau Iancu Văcărescu, care abuzează de asemenea de enumerările ample.

2.2. Mai organizate sînt, în schimb, numeroasele forme ale *repetiției*, realizată mai ales în variante ale *paralelis-*

---

[3] Abrevierile acestui capitol sînt: EV = Ienăchiță Văcărescu, AV = Alecu Văcărescu, NV = Nicolae Văcărescu, IV = Iancu Văcărescu (pagina trimite la ediția citată: Poeții Văcărești, *Scrieri alese*); CC = C. Conachi (pagina trimite la vol. *Scrieri alese*, ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, București, EL, 1963).

mului, simetriei ori *refrenului*, deci în forma unor figuri caracterizate prin poziţia fixă a elementelor reluate.

Toate aceste figuri de construcţie au în vedere un efect retoric, dar un retorism de mică amploare, mai curînd apropiat de sursele neoanacreontice sau de paralelismele dintr-o anume categorie de texte populare, cu care atît Văcăreştii, cît şi Conachi au intrat în contact[4].

2.2.1. Cu puţine excepţii, cea mai frecventă formă de *paralelism* utilizată de generaţia poeţilor premoderni a fost *paralelismul anaforic*, de sursă cultă uneori, alteori de sursă evident populară.

Primul exemplu de paralelism din poezia românească modernă apare probabil în cunoscutele versuri ale lui Ienăchiţă Văcărescu, completat de variaţia schemei prozodice şi extins ca procedeu de construcţie al micului text: *Într-o grădină*, / **Lîng-o tulpină**, / Zării o floare ca o lumină. // *S-o tai, să strică!* / *S-o las, mi-e frică* / Că vine altul şi mi-o rădică. (EV, 6).

Forme de paralelism apropiat de cel popular (binar şi ternar) există la aproape toţi scriitorii; mai semnificative sînt cele cîteva exemple de paralelism din poeziile lui Ienăchiţă şi ale lui Nicolae Văcărescu, dar paralelismul anaforic rămîne o formă predilectă de simetrie şi pentru Iancu Văcărescu sau Conachi, în special în prima perioadă a poeziei sale:

Unde vede apă rece / **Ea o turbură** şi trece; / *Unde e apa* mai rea, / **O mai turbură** şi bea. // *Unde vede* vînătorul / Acolo o duce dorul (EV, 7); *Trece* p r i n f l o r i, p r i n l i v e d e, / Nu să uită, nici nu vede. // *Trece* p r i n p ă d u r e a verde / Şi să duce de se pierde. (EV, 6); Ah, zilelor fericite, (...) / *Cum vă văz* acum sfîrşite, / *Cum vă văz* că aţi trecut! (CC, 127).

---

[4] V. Paul Cornea, *op. cit.*, p. 140—141, 305—308; circulaţia motivelor s-a produs, dealtfel, şi în sens invers: versuri ale lui Conachi s-au răspîndit, în primele decenii ale secolului al XIX-lea prin intermediul lăutarilor pînă în Ţara Românească, unde le găsim figurînd, în transcripţii mai corecte sau mai alterate, în diverse „manuscrise, inclusiv ale Văcăreştilor şi în culegerile lui Anton Pann" (*ibid.*, p. 307); id., *Costachi Conachi sau luminismul în anteriu şi giubea*, în *Studii de literatură română modernă*, Bucureşti, EL, 1962, p. 79—102; cf. şi Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, p. 174—181; Ov. Bîrlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979, p. 200—226.

Scanned with OKEN Scanner

Paralelismul binar echilibrează, de obicei, catrenele, formă prozodică aptă simetriei binare : *Cînd* îmi zici că mă iubești / De leșini, te prăpădești ; / *Cînd* te văz iar cu schimbare / Și deosebire mare. (AV, 26) ; *Fără ea* nu e noroc, / Pustiu este orice loc ; / *Fără ea*, împărății / Arder-ar fir-ar pustii ! (IV, 102—103).

Tot anafora cu doi termeni convine atît repetițiilor sinonimice, cît și celor cu elemente antonimice situate în paralelism :

Așa m-am hotărît să fiu / **Cît voi trăi, cît voi fi viu** (AV, 23) ; În focu-ți cînd mă prigoresc, / **Atunci** *îmi pare că* **trăiesc !** / **Atunci** *mă știu* **cu viață** (AV, 23) ; *Arătatu-i-am* **iubire,** ochii ei posomorăsc, / *Arătatu-i-am* **răceală,** pe loc să sălbătăcesc (CC, 125).

Formele cele mai complexe le atinge paralelismul în versul — mai amplu — al lui Conachi, unde întîlnim un exemplu, rar pentru perioada analizată, de dublu paralelism anaforic — la inițială de vers și la hemistih, subliniat cu insistență și prin repetarea redundantă a determinării cu demonstrativ ; de observat că funcția paralelismului este, în această situație, de a evidenția o suită de comparații, simetric dispuse în fiecare vers :

Ce priveliște de jele pentru inimi sîmțîtoare
Acest trup lungit pe țărnă și lipsît de-a sa suflare,
Acei *ochi negri ca mura*, **acea** *gură ca robinul*,
Acel *sîn ca trandafirul*, **acei** *grumazi albi ca crinul*,
Acele *mîni ca zăpada*, **acele** fragede brață. (CC, 170).

Alături de Iancu Văcărescu, Conachi este poetul în opera căruia încep să cîștige teren construcțiile paralele cu trei termeni, mai apropiate de retorismul romanticilor decît echilibratele structuri binare amintite pînă acum: N-am să scap, în piept port doru / *Piste ape, piste munți;* / Văd că *piste mări* Amoru, / Cînd o vrea își face punți (IV, 61) ; Ba, draga mea, nu în starea frumusățăi feții tale, / **Nici** *în floarea frăgezîmii* pe a tinereții cale, / **Nici** *în mîndra vesălie* de covîrșiri trecătoare, / **Nici** *în zădarnica fală* a slavei amăgitoare (CC, 187).

Efectul unor asemenea construcții rămîne de insistență pînă la redundanță, dar nu este retoric în sensul pe care retorismul îl va avea în poezia romantică. Schemele binare predomină, însă ; se conservă uneori doar *modelul* sintactic al unei alternanțe binare (între determinat și determinare),

Scanned with OKEN Scanner

în timp ce lexemele sînt mereu înlocuite: **Obrajii** *în veștejire,* / **Mîinile** *în neclintire,* / **Pieptul** *întru nemișcare,* / **Sufletul** *în nesuflare,* / Spun că pentru despărțîre / Moare omul cu sîmțire (CC, 104).

2.2.2. Simetrii mai complicate, de tipul *anadiplozei* (BA—AC), *epanadiplozei* (AB—CA) sau *chiasmului* (AB—BA), destul de rare, se încadrează; alături de alte procedee (textele în acrostih, refrenele dispuse într-o anumită ordine sau varierea prozodiei) între numeroasele forme de „joc" pe care, în parte sub influență neoclasică, le-au practicat poeții din perioada premodernă. Repetițiile simetrice dau textului tonul aforistic, uneori de madrigal, care face specificul poeților din această epocă și pe care îl putem urmări și în structura semantică a tropilor:

Moarte strig, *moarte* **nu vine,** / **Nu vine** la cine-o cere (CC, 94) — anadiploză; **Să arz** *trăind; să mor* **arzînd** (AV, 23) — chiasm imperfect, în oximoron.

Nicolae Văcărescu a cultivat, mai mult decît contemporanii săi, aceste simetrii complexe, introducînd în schema largă a paralelismului expresii antonimice sau paradoxale: **În rai** *fără tine* **e moarte, e gheață!** / **Și-în iad** *lîngă tine* **e bine, e viață!** (NV, 55). Tot el este autorul unui „madrigal", construit — în cadrele unui paralelism sintactic plurimembru *(Mă mir... / Mă mir...)* — dintr-o suită de epanadiploze nu totdeauna perfecte, în care clasa gramaticală se schimbă *(a trăi... trăi, a iubi... dragoste, a simți... simțire, a dori... dor)*, combinate cu anadiploze *(a iubi... / ...a iubi, a simți... / ...a simți, a dori... / ...a dori)*:

A trăi făr-a i u b i, / **Mă mir** ce *trai* o mai fi! /
A i u b i făr-a s i m ț i; / **Mă mir** ce *dragoste-o fi*!
A s i m ț i făr-a d o r i, / **Mă mir** ce *simțire*-o fi!
A d o r i făr-a jertfi, / **Mă mir** ce *dor* o mai fi!
(NV, 57).

2.2.3. *Refrenul*[5] vine să completeze aceste forme de repetiție și de paralelism, prin introducerea unei unități cu funcție compozițională, care structurează mai evident textul. În această perioadă, refrenul cuprinde — de cele mai

[5] L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 120—121, 139; cf. și Tudor Vianu, *Observații asupra refrenului*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, p. 9—28.

Scanned with OKEN Scanner

multe ori — un distih sau un singur vers, simetric plasate la sfîrșitul strofelor.

La Ienăchiță Văcărescu, refrenul — mai apropiat de realizarea sa populară — este reluat în formă identică și încadrat într-un paralelism în care ocupă succesiv primul și ultimul loc în strofă, marcînd începutul și sfîrșitul textului: *Spune, inimioară, spune! / Ce durere te răpune?* (EV, 8).

C. Conachi are o adevărată predilecție pentru acest procedeu: utilizează și catrenul cu funcție de refren (*Dintr-a dulcii patriei sînuri* — CC, 106—107), dar și distihul sau simplul vers. Mai apropiate de refrenul cult[6], reluările acestea au la Conachi o funcție deosebită: pe de o parte, ele reprezintă varieri ale modelului metric, refrenul fiind scris fie într-un vers mai amplu (15 față de 7/8 silabe în *Altul* sau *Ah, zilelor fericite*, v. CC, 127, 128, 129), fie mai redus (8 față de 16 silabe, v. CC, 106—107) decît al textului propriu-zis; pe de altă parte, refrenele nu mai cuprind reluări identice ale versurilor, ci comportă o modificare în funcție de evoluția lirică a textului. Refrenul romantic va introduce aceste schimbări cu o mai mare frecvență; în poezia noastră modernă, primele refrene de tip cult vor fi identificate la Iancu Văcărescu și Conachi. Uneori, versurile care se repetă nu implică o dispunere simetrică, ci se reiau, într-o lamentație accentuată: *Ah, te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei, / Unde-i viața, unde-i mila ce izvora dintr-a tăi!* (CC, 187), în final, după ce mai apăruseră într-un alt moment al textului. Alteori, însă, versul ultim al strofelor, un timp identic și cu funcție clară de refren, se modifică la apariții succesive, marcînd prin schimbarea refrenului schimbarea de perspectivă a poetului: Ascultă glasul cu jele / Perdutei inimii mele / Ce sloboade din durere / Strigînd fără mîngîiere, / *Catinco, fii milostivă!* // (...) Atunci nu schimb a mea stare / Cu a voastră fericire / Ce-arătați cu strălucire / *Cînd Catinca-i milostivă.* (CC, 37—39).

2.3. Se poate observa, din exemplele de mai sus, în ce măsură considerabilă figurile de construcție au constituit, în poezia modernă, o sursă de manierism; datorită carac-

---

[6] L. Gáldi, *op. cit.*, p. 120, crede că prima formă de refren din literatura cultă apare în poezia lui C. Conachi, *Mă sfîrșesc, amar mă doare*, în care fiecare catren se termină cu versul: *Toate-mi zic: mori în durere.*

Scanned with OKEN Scanner

terului lor prin definiție supus schemelor fixe, figurile sintactice au facilitat impunerea unor stereotipii poetice care s-au instalat în literatura cultă și care pot fi urmărite, în variante amplificate și cu funcții diferite, în poezia generației următoare. Enumerarea, repetițiile, paralelismele și refrenul sînt forme definitorii pentru limbajul poetic în toate perioadele acestuia; poezia Văcărești lor și a lui Costache Conachi nu face decît să inaugureze anumite formule, de multe ori comune în versurile lor. Ponderea stereotipiilor sintactice este mare în limbajul poetic dinainte de 1830, dar acestea au o funcție mai redusă decît în poezia romantică din deceniile următoare; figurile stereotipe nu vor fi, totuși, limitate la nivel sintactic, căci poezia va vehicula forme comune și între figurile semantice.

3. FIGURILE SEMANTICE

3.1.0. *Epitetul*[7] întrunește, la poeții din această perioadă, trăsături ale modelelor clasice cu mai puțin așteptate caracteristici romantice. Argumentată îndeosebi pentru scriitorii perioadei imediat următoare[8], afirmația este valabilă și pentru prima fază a limbajului poetic modern, cu adaosul că, la Văcărești și la Conachi, analiza trebuie să țină seama și de posibilele influențe populare, de multe ori greu de izolat în poezia acestei perioade.

Opera scriitorilor premoderni dă dovadă de o extremă *unitate* în ceea ce privește structura gramaticală și categoriile semantice ale figurii. Rezultatele obținute în urma

---

[7] Avem în vedere epitetul exprimat prin *adjectiv*, *adverb* și *substantiv* (cu prepoziție); ultima categorie este încă slab reprezentată, dar nu am renunțat la includerea ei în descriere deoarece este aproape singura reprezentativă pentru categoria epitetului metaforic; epitetul *verbal* nu este încă înregistrat; menționăm, astfel, definiția mai largă a epitetului, pe care a utilizat-o Tudor Vianu în *Epitetul eminescian*, *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, p. 144—181; alte studii, mai recente, au în vedere fie doar epitetul adjectival și adverbial, fie determinările realizabile în cadrul grupului nominal: Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în SLLF III, București, EARSR, 1974, p. 9—46 și Paula Diaconescu, *Epitetul în poezia română modernă*, SCL XXIII (1972), 2, p. 135—146; 3, p. 247—270.

[8] Cf., între alții, Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, loc. cit., p. 519—520; G. Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc*, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, ed. 2, București, EL, 1965, p. 15—26.

Scanned with OKEN Scanner

analizei vor însuma considerații privind modalitatea de expresie a epitetului, dar nu și existența unor diferențieri notabile în uzul acestuia la unul sau altul dintre poeți.

3.1.1. Era de așteptat ca *epitetele ornante*, cu caracter *generalizator*, să constituie categoria cea mai bine reprezentată, dat fiind faptul că acestea fuseseră epitetele predilecte în clasicism[9]. Acestui uz aproape exclusiv i se datorează extinderea, în poezia generațiilor următoare (inclusiv în epoca de tinerețe a lui M. Eminescu), a unui mare număr de epitete de acest tip, devenite — prin abuz de utilizare — *stereotipe*. Limbajul poeziei a fost legat, din primele momente de existență, de anumite determinări cu valoare de epitet, care au ajuns în timp — extinse în întreaga operă a premodernilor — să fie asimilate ideii de poezie.

Determinările cu caracter generalizator și ornant, asociabile în egală măsură unor determinate care aparțin sferei concretului sau abstractului sînt cele mai mult utilizate epitete din epocă: *frumos, minunat, adînc(at), înalt, întunecos, înălțat, tînăr, strălucit(or), alb, curat, ușor, lucitor, (în)trist(at), lin, sfînt, fericit, nenorocit, mîndru, falnic, verde, mare, viteaz, nobil*. Frecvența cea mai mare o are, alături de *frumos* (situat într-o zonă abstractă a descripției), perechea de epitete *dulce-amar (amărît)*.

Ex.: cugete *frumoase* (EV, 5); ziua ...*frumoasă* (AV, 19); *frumoasă* limpezeală (N, 79); șoim *minunat* (EV, 7); *minunat* trupșor (AV, 21); dumbrav-*adîncă* (EV, 7); prăpăstii *adîncate* (CC, 40); ceriule *înalte* (CC, 180); noapte-*ntunecoasă* (AV, 19); ochi *strălucitori* (CC, 87); fața... *prea albă* (CC, 74); *curat* prieteșug (CC, 123); zefiraș *ușor* (IV, 76); zăpadă *lucitoare* (IV, 75); suflet *lin* (CC, 70); undă *lină* (IV, 79); *Lin* revărsa luceala (IV, 78); *sfînt* loc (CC, 56); ceasul *fericit* (CC, 71); zilelor *fericite* (CC, 127); suflet *nenorocit* (CC, 35); pădurea *verde*, lemn *verde* (EV, 6); Munți *verzi* (IV, 75); sufletelor *mari* (CC, 123); durerea... *cea mare* (CC, 39); braț *viteaz* (IV, 71); *Nobilă* fire (IV, 86); hrană *dulce* (EV, 5); *dulce* ... nume (AV, 17); *dulcele* lanț (AV, 18); traiul ...*dulce* (NV, 56); *dulcelui* amor (IV, 73); *dulci* suflări (IV, 74); *dulce* sărutat (CC, 50); *dulci* ochișorii (CC, 78); *dulcii* zefiri (CC, 102);

---

[9] V. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 158—159; Gh. Chivu, *op. cit.*, p. 37; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, EȘ, 1965, p. 86—100 și *Expresia artistică eminesciană*, Facla, 1975, p. 104—112.

449.922

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

dulce desfătare (CC, 124); *dulce* suflarea (CC, 177); *Amărîtă* turturea (EV, 6); *Amărîtul* ...trai (NV, 56); inim-*amărîtă* (IV, 102); zîle *amărîte* (CC, 107); suspinului *amărît* (CC, 127); strigă *amar* ciripind (EV, 7); o-ntristare *amară* foarte (EV, 4); *amară* starea mea (NV, 56); *amar* suspin (CC, 180); ceas *amar* (CC, 77); *amar* mă plîng (CC, 119); durere *amară* (CC, 111); lacrime *amară* (CC, 112) etc.

Se poate observa, din lunga enumerare a sintagmelor de mai sus, că stereotipia nu provine doar din repetarea unui număr redus de determinări, ci şi din asocierea aceluiaşi epitet la aceleaşi substantive determinate. Sînt de-poetizate, prin uz, epitetele înregistrate, dar şablonul poetic se conturează mai ales atunci cînd şi determinatul se repetă (*suflet, suspin, suflare, zefir, durere, glas, ochi, sărutare* etc.), stereotipia devenind astfel sintagmatică. Nota specifică — remarcată adesea — a poeziei premoderne rezidă în bună măsură în revenirea aceloraşi grupuri *determinat + epitet*.

Puţinele *epitete sinestezice* se datoresc asocierii determinărilor gustative *dulce* (sau *amar*) — nu întotdeauna utilizate cu sensul lor propriu, ci în extensii figurate — la un determinat aparţinînd altui domeniu senzorial: *dulce lumină* (CC, 33), *dulce rază* (CC, 135), *dulce glas* (IV, 73) şi, într-o construcţie sintactică inedită, *Dă graiului o dulceaţă* (CC, 147). Unele dintre sintagmele sinestezice de mai sus reprezintă o inovaţie în epocă, iar Conachi este acela care se dovedeşte scriitorul cel mai „modern".

În opoziţie, *epitetul individualizator* este foarte slab reprezentat, iar caracterul său mai inovator se datoreşte în genere combinaţiei dintre epitet şi substantivul determinat, iar nu valorii determinării izolate; pot fi încadrate în această categorie cîteva epitete *(fraged, viu, înspumat, înflorit, eteree, mîngîietor / mîngîios)*: *fragede* braţă (CC, 170), *fragedă* rîndunică (CC, 106); Balsam *viu* (IV, 74); *vie*-nchipuire (IV, 77); valuri *înspumate* (CC, 40); veşmîntul *înflorit* (CC, 123), vîlcelele-*nflorite* (IV, 65); focuri *eteree* (IV, 79); *mîngîioşi* ochii săi (CC, 79), glas *mîngîietor* (CC, 127).

3.1.2. Lirica premodernă îşi selectează epitetele din două sfere semantice „favorite":

(a) În prima categorie intră o serie de termeni cu sens de cele mai multe ori figurat în sintagmă, care pot fi cir-

cumscrişi în sfera semantică a „focului", „arderii", „temperaturilor ridicate" (cf. *infra*, sub **3.1.3.** şi **3.4.2.**, termenii din care se extrag cu precădere epitetul metaforic şi metafora). În special lirica erotică, uneori excesivă ca tonalitate, a lui Conachi, se caracterizează prin acest tip de epitet: *cu-nfocare* / Căutînd la a lor soare (CC, 38), sîmţîrea *arsă* (CC, 39), inima *arsă* (CC, 41), amor *înfocat* (CC, 79), Te rugam *ferbinte* (CC, 108), focul acel *înherbîntător* (CC, 123), focul *cel mai arzători* (CC, 125).

(b) A doua categorie întruneşte epitetele care notează, gramatical sau lexical, expresia superlativă. Ele sînt numeroase la toţi reprezentanţii perioadei premoderne şi ar putea fi considerate punctul lor comun cu poezia romantică următoare, căci exprimarea superlativă va caracteriza şi majoritatea poeţilor din generaţia de la 1848[10]. Nu poate fi, totuşi, vorba de o sensibilitate romantică sau de o preferinţă pentru determinările colosale la poeţii Văcăreşti ori la Conachi. Tipul acesta de epitet apare, însă, într-o măsură foarte mare în operele lor, iar explicaţia o constituie, probabil, aceeaşi tendinţă către detalierile sentimental-erotice exagerate care justificase şi o parte dintre figurile sintactice (repetiţii, reluări în enumerare, paralelisme exclamative etc.). Posibilităţile acestei expresii superlative sînt multiple: se utilizează superlativul gramatical, alături de o gamă destul de largă de sinonime lexicale cu sens superlativ. De puţine ori superlativele numesc o realitate agreabilă; în majoritatea exemplelor, epitetele superlative servesc la înregistrarea dezagreabilului, a suferinţei erotice spectaculoase, în cel mai bun caz, a aspectelor melancolice ale existenţei[11]. În ordinea preferinţei pe care o manifestă poeţii pentru ele, epitetele din această categorie sînt: *ticălos, cumplit, nespus, crud, groaznic, grozav, aprig, aspru, turbat, sălbatic, prea jalnic, greu, plin de durere, preacurat, straşnic* etc.: *Ticălosul* al mieu piept (NV, 57), *ticălosul* meu piept (CC, 36), *ticăloasa* amurezată (CC, 40), Două *ticăloase* fiice şi un *ticălos* urmaş! (CC, 51), *ticăloasăi* mele soarte (CC, 112); patimă *cumplită* (AV, 29), *cumplita* moarte (CC, 48), ceasul acel *cumplit* (CC, 48, 49), pătimeşte *cumplit* (CC, 55); caznă *nespusă* (AV, 35), *nespus*-armonie (IV, 80), armonie *nespusă* (IV, 76), bucurie *nespusă*

---

[10] Cf. Gh. Chivu, *op. cit.*, p. 34—35.
[11] *Ibid.*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

(CC, 74); *crudului* foc (CC, 125); *groaznică* văpaie (AV, 31), *grozave* munci (CC, 180); *aprigul* amor (CC, 123); turbarea *sălbatică* (IV, 86); lumina *preacurată* (IV, 78) etc.

3.1.3. Dintre epitetele aflate, funcţional, la limita cu alte figuri, două tipuri sînt mai bine conturate în poezia premodernă: *epitetul personificator* şi *epitetul metaforic.*

Figură predilectă a clasicismului, personificarea (cf. *infra*, **3.2.**) se extinde şi asupra determinării prin epitet. Se personifică, fără nici o excepţie, doar două categorii semantice: (a) abstractele sau sensurile contextuale abstracte ale unor termeni *(inimă, suflet, simţuri, noroc, lume, bucurie, amor, fericire)* şi (b) elementele care denumesc realităţi din natura înconjurătoare *(dimineaţa, trandafirii, aurora, luna, zefirul, apele, pămîntul, iarna)*, cu sau fără legătură cu figura mitologică corespunzătoare unora dintre ele.

Personificarea în forma epitetului a abstracţiilor, specifică poeziei clasice, este utilizată în virtutea unei tradiţii de sursă cultă (inima *vitează* — AV, 27; norocul meu *tiran* — IV, 103; adevărul *viteaz* — IV, 87; *umile* simţuri — IV, 80; *viclean* norocu — IV, 71; *vicleana* bucurie — CC, 36; *vicleană* fericire — CC, 145; inima *rănită* — CC, 40; pofta ...cea *tirănească* — CC, 36; lume... *tirană* — CC, 41), iar apropierea realităţilor naturale prin determinări personificatoare dă o notă aparte poeziei descriptive a acestor lirici, de multe ori depăşiţi de sărăcia mijloacelor de expresie oferite de un limbaj poetic aflat încă la începuturile sale (*zîmbitoarei* dimineţi — IV, 74; trandafiri *vii la feţi* — IV, 74; Aurora... *Veselă şi rumeoară* — IV, 74; *viu* susur — IV, 69; luna *duioasă* — CC, 35; piatră *fără glas* — CC, 73; Zefiri *vesăli* — CC, 106; verdeaţă *mişcătoare* — CC, 112; apele *plimbăreţă* — CC, 114; pămîntul *colindător* — CC, 123; iarna *cu căruntea* — CC, 123).

Epitetul metaforic se exprimă gramatical aproape uniform prin substantiv cu prepoziţie; sînt rare epitetele metaforice adjectivale sau adverbiale. Sferele semantice ale epitetului metaforic sînt destul de reduse şi de clar delimitabile:

— „duritatea" (cu sens figurat, marcînd obstacolele ridicate în calea iubirii şi sentimentele neîmpărtăşite): inimă... *de fier* (AV, 41); inimă *de piatră* (CC, 56); suflet *împetrit* (CC, 81);

Scanned with OKEN Scanner

— „focul", „lumina", „strălucirea" (cu funcție predominant descriptivă și portretistică, mergînd pînă la expresii pleonastice): stîlpii... *de flacări* (IV, 80); *d-aur* jăratic (IV, 80); strigă cu ah *de pară* (CC, 37, 38); săgeți... *de foc* (CC, 80); gînd *electric* / De iubire (IV, 85);

— „deprecierea", „desperarea", mai rar „aprecierea" superlativă: fața *înveninată* (CC, 75); suflet *otrăvit* (CC, 126), Fierul Amorului *cel otrăvit* (CC, 67), strigînd cu ah *de otravă* (CC, 37), fulger *otrăvit* (CC, 36); glas *de moarte* (CC, 38); brațăle *îngerești* (CC, 75), glas *îngeresc* (CC, 74).

Sferele semantice reduse ale epitetului metaforic, ca și limitarea la mereu aceleași determinate, explică stereotipia sintagmatică și caracterul unitar despre care vorbeam în construcția epitetului. Au apărut, în acest fel, „șabloanele" care au continuat să fie asociate poeziei timp de multe decenii, depășind perioada premodernă a literaturii și constituind elementul principal de influență asupra generației de la 1848.

Excesul și contrastul care vor caracteriza perioada romantică apar timid în poezia dinainte de 1830. În domeniul epitetului, identificăm totuși unele forme de *epitet pleonastic* (sau superfluu) și de *oximoron* construit în sintagma *determinat* + *determinare*.

Epitetul *pleonastic* (sau măcar apropiat ca sferă de determinat) are valoarea unui superlativ, în ambele sensuri: în *tăria* / *Mai tare* decît ziduri (IV, 86); *dulce fermecare* (IV, 64); *lene-adormitoare* (CC, 75); *lumină înfocată* (CC, 46); *dulce desfătare* (CC, 128); *durere otrăvită* (CC, 138); *d-aur jăratic* (IV, 80).

Asocierea contrastivă a unor termeni cu sens opus constituie, la acești poeți care au cultivat variate forme de manierism, un mijloc de realizare a expresiei paradoxal-aforistice. Oximoronul se realizează figurativ atît ca epitet, cît și ca metaforă explicită: Să-mi pară *focul viață* / Și *moartea o dulceață* (AV, 23); Spune cu o *mută zisă* (IV, 76); *dulce pătimirea* (CC, 178); *plăcuta* mea *durere* (CC, 167); Ah, *năcaz*, ah, *priveghere*, temutule și tu *dor*, / Cu cîtă *plăcere dulce* a noastre inimi vă vror! (CC, 191); În *flacăra* care mă arz / În loc de *chinuri și necaz* / Găsesc tot *mîngîiere*, / *Dulceață și plăcere* (AV, 22); *Norocul cel amar* (AV, 41); *dulce foc* (IV, 104); acea *dulce sîmțire de*-a iubi *ș-a pătimi* (CC, 159).

Scanned with OKEN Scanner

3.1.4. Expresia gramaticală a epitetului nu pune probleme speciale. Din punct de vedere morfologic, cu excepția epitetului metaforic care este, de cele mai multe ori, substantival, epitetul se exprimă prin adjectiv și adverb. În ceea ce privește topica acestora, din exemplele menționate pînă acum s-a putut observa că determinările adjectivale sau adverbiale sînt și antepuse, și postpuse, cu oarecare avantaj numeric pentru epitetul postpus[12]. Nu poate fi încă vorba de o stereotipizare a inversiunii (antepunerea determinării), specifică poeților romantici[13], care o vor solicita pînă la abuz. Nu am înregistrat nici un exemplu de epitet exprimat prin gerunziu acordat, cu valoare adjectivală; stereotipia acestor epitete va începe să se manifeste mai tîrziu, odată cu influențele romanice exercitate direct în limbă.

Epitetul *invers* poate fi doar identificat în cîteva exemple, cu valoare metaforică: *noian dă întristare* (NV, 56); *A ochilor* tăi *rază* (AV, 22).

Epitetul *multiplu* cunoaște variantele *dublei* și *triplei* determinări, cu elementele coordonate între ele prin juxtapunere și conjuncții: *Blîndei, dulci* privighetori (IV, 69); ceas *cumplit și amar* (CC, 48); Statul *înalt și subțire* (CC, 74); *nelegiuită și crudă* supus-a ta (CC, 125); Scripcă *jalnică, duioasă* (CC, 127); Ochișori *frumoși, / Dulci și mîngîioși* (AV, 27); malul unii ape *dulci, limpede și lină* (CC, 106) etc. Lanțul de epitete cu mai mulți termeni, rar utilizat, are valoare exclamativă, superlativă sau de imprecație: cea [treaptă] *spurcată, / Nebună, nențeleasă, / Nempăcătoare* (IV, 82); cununa / *De duh, de grai, de blîndeță, / De nuri* și *de frumusățâ* (CC, 83); *strălucițî* împărații, *slăviți, puternici* și *tari* (CC, 123).

Prin frecvență și pondere în ansamblul limbajului poetic, epitetul este o figură de bază în poezia dinainte de 1830. I se datorează o bună parte dintre inovațiile perioadei, dar și numeroase repetări și treceri de la un scriitor la altul, care au dat naștere, prin supralicitare, la multe dintre clișeele poeziei premoderne.

---

[12] O discuție în legătură cu preferința teoretică a clasicismului pentru determinarea prin epitet postpus, ca și cu modificările care s-au produs în clasicismul tîrziu, există la Gh. Chivu *op. cit.*, p. 29—31.

[13] *Ibid.*, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

3.2. *Personificarea* reprezintă, sub toate formele sale din poezia acestei perioade, legătura cea mai evidentă a Văcăreștilor și a lui C. Conachi cu poezia clasică. Figură mult utilizată în clasicism, personificarea trece cu ușurință în poezia noastră premodernă, manifestîndu-se și sub forma epitetului personificator (cf. *supra*, **3.1.2.**), și sub aceea a metaforei personificatoare. I se adaugă o trăsătură de asemenea frecventă în poezia clasică preluată de poeții premoderni: *aluzia mitologică* — identificare, sub forma unei personificări bine delimitate semantic la unul dintre termeni, între o realitate curentă (abstractă sau concretă) și o determinare mitologică. Tipul acesta de asociere nu atinge întotdeauna caracterul generalizator al *antonomazei*[14].

Asocierea semantică, relativ simplă, dintre un inanimat și un animat, aflată la baza personificării, alături de influențele culte ale poeziei clasice, explică frecvența figurii în acest stadiu mai puțin avansat al evoluției limbajului poetic.

De altfel, ca și în cazul epitetului personificator, mereu aceleași domenii semantice sînt afectate de mutația personificatoare — noțiunile abstracte și elementele care aparțin naturii înconjurătoare: *Nu s-au supărat norocul* a mă goni păn-aici / ...*S-au silit, nelegiuitul*, a mă deznădăjdui (CC, 49); [Rîule] Poți și cu ea *tu să vorbești*, / Poți *să-i spui* dulce *murmurînd* (IV, 104); *Florile*-l *înveselesc* (IV, 74); un *copaci*... *stăpînea* crîngu (IV, 70); *luna* duioasă... / *Vede durerile* ce l-au cuprins (CC, 35); *ceriul* lin / *Cu jăl'ascultă* a omului suspin (CC, 35); *Soarele să umilește* (CC, 46); *Ceriul stă la îndoială*, lui sau ție mă închin (CC, 133).

Unul dintre tipurile specifice personificării din această perioadă are la bază o substituție metonimică; detaliile fizice ale eroului sau ale ființei iubite, personificate, înlocuiesc pe cei doi interlocutori ai dialogului liric: *ochii*, *inima*, *mîinile*, *gura*, *nurul* („farmecul") devin entități independente, instanțe ale apelului erotic. Atît de frecvent s-a folosit acest procedeu metonimic-personificator, încît

---

[14] Utilizare, extinsă ca substantiv comun, a unui nume propriu pentru o întreagă specie din care face parte ca element reprezentativ *(un Apollo, o Afrodită)*; antonomaza permite și substituirea inversă, cf. Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, EȘE, 1975, p. 111.

poezia premodernă a fost mult timp asociată în conștiința generală de asemenea manierisme, cu tot riscul implicit de a fi apreciată sub valoarea sa reală: Dă crezământ *ochilor* miei / ...*Crede-i* săracii *cînd îți spun* / *Că numai ție să supun* (AV, 19); *Doi ochi* porți / *Ce fac morți* / *Ca niște gelați* (CC, 45); *Ochilor, plîngeți*-l voi / ...*Inimă, nu conteni* / ...*Mîinilor, săpați* mormînt / ... Iar *tu gură, nu-nceta* / Cu vaiet *a arăta* (CC, 116); *Inima*-mi *zburdă* și crește! (NV, 57); *inima* deschisă /... *Spune* cu o mută zisă (IV, 76); Ah, *stăpîne nur*, / Ce-aprinzi *ca un fur* (CC, 139); Ah, *nurule, împărate* (CC, 147).

Personificarea mitologică are variate posibilități de realizare în lirica acestor poeți formați în cultul antichității clasice, a căror operă s-a aflat sub influența unui curent neoclasic — poezia neoanacreontică. Nu se poate distinge, uneori, între personificarea propriu-zisă și *antonomază*: Răpaus, viaț-oi avea / numai *Stixul* cînd *o vrea* (EV, 9); *Aurora se coboară* / *Din brațele lui Titon* / ...*Vine, porți deschide*-ndată / *Zîmbitoarei dimineți* (IV, 74); *Ecco* prea cu îngrijire / *Al lor cîntec răscîntînd* (IV, 75). Aluzia mitologică va apărea, în poezia premodernă, și la alte nivele, în special în structura semantică a comparației și a metaforei.

Pentru o parte a generației de scriitori pașoptiști, personificarea va funcționa ca mijloc de animare a descrierii (D. Bolintineanu) sau de realizare a unor ample expresii alegorice (Gr. Alexandrescu ori Heliade)[15]. Descrierea lipsind aproape complet din recuzita poeților premoderni, rolul personificării se dovedește aci cu mult mai limitat, rezumîndu-se la concretizarea abstracțiilor și la constituirea unor ample figurări mitologizante.

3.3.0. *Comparația*[16] nu ocupă un loc privilegiat în imagistica premodernă. Faptul surprinde în oarecare măsură, căci ar fi fost de așteptat ca simplitatea logică și caracterul

---

[15] Cf. Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice românești*, în *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, p. 152—156.

[16] Pentru o descriere sistematică a comparației, din punct de vedere sintactic și semantic, v. Jean Cohen, *La comparaison poétique : essai de systématique*, în „Langages", 12 (dec. 1968), p. 43—51; Danielle Bouverot, *Comparaison et métaphore*, în „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, p. 132—148; I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, EARSR, 1973, p. 128—159; Șt. Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, ES, 1972, p. 177—194; Constantin Cruceru,

semantic concret al figurii să o impună, în raport cu metafora, de exemplu[17], într-o fază de început a limbajului poeziei. Dealtfel, datorită acestor trăsături — în special concreteței raportului pe care îl stabilește — comparația va cunoaște în schimb o largă răspîndire și o mare varietate formală în poezia romantică[18].

Sub influența clasicizantă, domeniul semantic *abstract* este preponderent, însă, în construcția figurilor, la Văcărești sau Conachi. Poate din această cauză, aceștia se dovedesc spiritual mai îndepărtați de comparație, utilizînd-o puțin și în forme lipsite de varietate, dar manifestînd, în schimb, o neașteptată predilecție pentru metaforă — figură bazată pe un proces logic de substituire în urma analogiei pe care comparația nu îl comportă.

3.3.1. Din punct de vedere sintactic, apar în această perioadă cele două tipuri principale ale figurii: (a) *comparația explicită* (A [este] C ca B) și (*b*) *comparația implicită* (A [este] ca B).

Comparația explicită exprimă elementul contextual comun, pe baza căruia analogia dintre comparat și comparant este posibilă. Nu poate fi vorba încă, în această etapă a limbajului figurativ, de comparații fără un element semantic analog sau măcar construite pe baza unei similitudini discutabile. De aceea, comparațiile explicite au un fond semantic comun, de obicei o trăsătură semantică explicitată sub forma unei determinări (C), aplicabilă celor doi termeni ai figurii (A și B): **Trist și jalnic,** *ca un cuc,* / **Singur** *sînt* unde mă duc (IV, 102); Zidirea e veche / Din piatră săpată, / *C-a cerului boltă* / **Albastră-***i e bolta* (IV, 79); *Părul* despletit pe spate, *ca aurul* **de gălbiu** (CC, 74); *o guriță* **rumenă** *ca un rubin* (CC, 75); *ochi* **negri** *ca mura* (CC, 170); *grumazi* **albi** *ca crinul* (CC, 170).

Comparația implicită, mai apropiată de metaforă, alătură cei doi termeni fără a mai exprima trăsătura comună

Comparația, LL, 1977, vol. I, p. 220—223; H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1961, p. 80; Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil,* București, EȘE, 1975, s.v.; Groupe μ, *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970, p. 113—114; Gh. Vrabie, *Retorica folclorului,* București, Minerva, 1978, p. 109—116.

[17] Asupra raportului comparație-metaforă-metonimie, v. Mihai Zamfir, *op. cit.,* p. 150—163.

[18] Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români,* LR, XXIII (1974), 6, p. 487—498.

Scanned with OKEN Scanner

semantic. În acest stadiu al evoluției limbajului figurativ, nici o asociere neplauzibilă nu tulbură stereotipiile pe care Văcărești sau Conachi le împrumută unul de la altul sau — uneori — poeziei populare: Zării *o floare ca o lumină* (EV, 6); Veniți să ardem vecinic / *Ca lumina* (IV, 88); *Mă tîrîiam* di pi dînsul *ca o piatră* fără glas (CC, 73); *Gurița... ca mărgeanul* (CC, 74); *fața* ta cea *ca crinul* (CC, 78); *gură ca robinul* (CC, 170); *sîn ca trandafirul* (ib.); *mîni ca zăpada* (ib.).

Comparația în lanț (A [este C] ca B, ...ca B_1... ca B_2)[19] constituie încă o excepție și nu are niciodată mai mult de doi termeni: Nici într-un fel nu te-apuc / Că *ești* chiar *ca un năluc*, / *Și aidoma ca luna* / Ce să schimbă totdeauna (AV, 27); Am văzut-o și îndată *ca săgeata* pe ascuns / O sîmțîre de iubire *în inimă m-au pătruns* / M-au pătruns, *dar nu ca focul* acel înherbîntător (CC, 123).

Poezia acestei perioade dezvoltă o categorie care depășește figura propriu-zisă: este vorba de un *paralelism comparativ* de sursă populară, unde cei doi termeni sînt în egală măsură amplificați, construcție de care au uzat toți reprezentanții liricii premoderne: **Cît** *e ziua de frumoasă* / *Lîng-o noapte-ntunecoasă*, / **Atît** *ești și tu-ntre toate* / Hotărît și fără poate (AV, 19); **Cum** *să-ntoarce după soare* / *Pururea această floare*, / **Așa** *inima din mine* / *În veci umblă după tine* (AV, 35); **Ca** *un pom* ce dă dă ploaie / Și pă lîngă el să moaie / Uscăciunea ce-l seca, // Tocm-**așa** fără-ndoială / Cu firească rînduială / *Acum și inima mea* / ... S-au mai dat și ea în fire (NV, 55—56); **Precum** *floarea zăcătoare* / Făr' de rouă pre pămînt / Să veștejește supt soare / Și să usucă de vînt, // **Așa,** întru despărțîre / *Să plînge inima mea* (CC, 156).

Relația dintre cei doi termeni pe care îi apropie comparația se stabilește printr-un număr redus de elemente: *ca, cît, cum, precum,* uneori cu compliniri adverbiale *(atît, așa)*.

Alături de forma „canonică", introdusă printr-un adverb de comparație sau un substitut al acestuia, comparația, deosebit de elastică în concepția poeților premoderni, se

---

[19] În *art. cit.*, Gh. Chivu numește acest tip *comparație multiplă lineară*, pentru a-l deosebi de *comparația multiplă ramificată* (A [este C] ca B, ... C_1 ca B_1, ... C_2 ca B_2), inexistentă în perioada analizată în acest capitol.

realizează de foarte multe ori prin sensul verbului sau chiar al unor contexte mai largi care aduc ideea comparativă (*a [se] părea, a [se] asemăna, a [se] sămălui, a închipui, a număra* „a considera"). Particularitatea este neașteptată, deoarece abia poezia generației următoare va utiliza, cu destulă timiditate, contextele comune de mai largi dimensiuni sau verbele cu sens comparativ care atenuează identificarea[20]: **Să-mi pară** *focul viață, / Și moartea o dulceață!* (AV, 23); Amărîtul al mieu *trai, / Iad* **îmi pare,** iar nu rai (NV, 56); *Trupul* ei **părea** că este *alcătuit* chiar *de duh, /* Căci mă prevedeam printr-însul ca printr-un curat văzduh (CC, 71); Ale mele toate *zise / Dă le numeri* tot *drept vise / Și drept basne,* așa numa' / Ai greșală, lasă gluma (AV, 25); *Cu a feței tale rază / Soarele* **s-asămănează** (CC, 43); *Cu a ceriului podoabe fața ta* **închipuiesc** / Și *cu hazul firii toate nurul tău* **sămăluiesc** (CC, 133).

Contextul comun este, cîteodată, exprimat mai dezvoltat decît simpla menționare a unei determinări comune: *Amoriul,* **ca** *și ostașii, /* **Să-narmează, să pornește, / Dar nu rănește vrăjmașii, / Ce pre cei care-i iubește** (CC, 140); **Precum** *în noapte /* **La călător / Povață dă lumina,** / *Acei bogați / De orice avuție, / Lipsiților, / Izvor de nencetare* (IV, 85); *Făclii ca mii de stele /* **Lucesc împrăștiete** (IV, 79).

Contextul comun explicit introduce uneori un element metaforic la comparant: Atuncea, *ca roua, vara,* pe verdeața cea din zori, / **În mii de mărgăritariuri înnăsturate pe flori,** / *A lor lacrămi pot supune pe om* (CC, 159); Nu cere de la voi slava de-o zădarnică *iubire, / Ce să naște și să trece* **ca un vis de nălucire** (CC, 165). Comparația metaforică nu apare, în perioada analizată, decît în poezia lui C. Conachi, din multe puncte de vedere mai apropiat de realizările moderne ale figurilor decît poeții Văcărești. Mai frecventă este, în schimb, comparația metonimică,

---

[20] Cf. Gh. Chivu, *ibid.*, p. 489—490; cf. și *id., Metafora în opera scriitorilor romantici români,* LR, XXII (1973), 3, p. 220—221, unde acest tip de „identificare atenuată" este încadrat la fel ca în studiul Daniellei Bouverot, *Comparaison et métaphore,* „Le français moderne", XXXVII (1969), 3, p. 224—239 și 4, p. 301—316, *metaforei explicite (A pare B, A semănă cu B)* și asimilat, astfel, cu „identificarea totală" *(AB, A de B, A este B)*, tip sintactic aparținînd aceleiași categorii metaforice. În ceea ce ne privește, considerăm că „identificarea atenuată" prin sensul comparativ al verbului își găsește locul în structura comparației.

Scanned with OKEN Scanner

în special în situația în care contextul cuprinde explicit și trăsăturile comune care permit analogia comparativă.

3.3.2. Dintre toți scriitorii premoderni, C. Conachi se dovedește mai imaginativ în construcția comparației, și tot el este acela care a utilizat-o mai mult. Se poate observa că, datorită inovațiilor sale, comparația este, în ansamblul figurilor, cea mai puțin stereotipă: dacă elementul comparat e de multe ori același (*inima, viața, iubirea, ochii* ș.a.), comparantul — sensul către care este dirijată comparația — întrunește elemente cu mult mai variate. Din această cauză, e destul de greu de stabilit global pentru poezia acestei perioade un număr limitat de *sfere semantice* din care sînt selectate comparațiile. Se pot doar schița unele zone de sens specifice figurii, căci numărul relativ redus de comparații este compensat de varietatea comparantului.

Între abstractul clasic și concretul romantic, scriitorii premoderni nu tranșează aproape niciodată. Structura semantică a comparației nu permite formularea unor observații categorice într-un sens sau altul: prea multe formule cristalizate în comparațiile simple și o structură prea complicată a celor dezvoltate fac dificilă o descriere sistematică.

Pot fi distinse, însă, unele tendințe, alături de semnificative diferențe între scriitori. Ca și în analiza metaforei (cf. *infra*, **3.4.2.**), avem în vedere cele 4 combinații posibile între domeniile semantice ale Concretului și Abstractului:

(1) *[Concret]* → *[Abstract]*: asocierea dă naștere *comparației sensibilizatoare* în care un comparant concret este asociat unei realități abstracte. Studii consacrate romantismului[21] pornesc — prin contrast — de la premisa că limbajul poetic pre-romantic a excelat în combinații figurative abstractizante, ajungînd la concluzia că figura are, în general, în romantism un caracter prin excelență concret.

Poezia scriitorilor dinainte de 1830 nu suferă, însă, influențe clasicizante atît de puternice, încît să imprime un caracter abstractizant semanticii figurilor. Combinațiile cu un termen abstract (comparat sau comparant) sînt puțin numeroase: dealtfel, trebuie să ținem seama, în analiza

---

[21] *Ibid.*, p. 494—496; v. și Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, loc. cit., p. 217—240.

Scanned with OKEN Scanner

structurii comparațiilor, în special de comparant, căci el constituie sensul figurii. [Abstractul] la comparant dă, însă, naștere unui foarte redus număr de construcții comparative (de multe ori cu unul dintre termeni metaforic): Nici într-un fel nu *te*-apuc / Că ești chiar *ca un năluc* (AV, 27); Și inima-mi răniră / *Ca un fulger otrăvit* (CC, 36), *Trupul* ei părea că este *alcătuit* chiar *de duh* (CC, 71).

(2) *[Concret] → [Concret]:* categoria întrunește cele mai multe comparații, concretizatoare și *plasticizante*. E adevărat că nu se poate stabili, între scriitorii premoderni, o unitate de preferință pentru comparațiile concrete; ele nu lipsesc nici în opera Văcărești lor, dar Conachi este acela care se dovedește, în ceea ce privește structura semantică a figurii, cel mai apropiat de canoanele romantismului din faza sa de înflorire — concretizarea maximă: *Cît e ziua* de frumoasă / *...Atît ești și tu* (AV, 19); *Piatră-mi zic că sînt și fier* (AV, 29); *Făclii ca* mii de *stele* (IV, 79); *veșmînt* preastrălucit, / Chiar *ca soarele* (CC, 71); *lumea* îmi pare că-i *un pustiu* (CC, 133); La *obrazul* ce firește / *Cer cu stele*-nchipuiește (CC, 57); *ca roua*, vara, ... / A lor *lacrămi* (CC, 159); *Un părău* de apă vie, *ca un șerpe* (CC, 75); *Părul ...ca aurul* de gălbiu (CC, 74); *ochii...* / *Ca luceferii* cu rază (CC, 57); *Guriță... ca mărgeanul* (CC, 74); *Ș-ai ieșit ca trandafirul* între celelalte flori (CC, 90) etc.

Se remarcă, între sferele semantice, o preferință către construcția comparațiilor cu un termen aparținînd domeniului vizual, cu elemente lexicale din sfera luminozității, situate de obicei la comparant: *stele, soare, cer cu stele, aur, luceferi* etc.

(3) *[Abstract] → [Concret]:* categoria întrunește tot comparații concretizatoare, mult mai puțin numeroase decît precedenta. De obicei termenii din domeniul abstractului erotic *(inimă, amor, suflet, simțire)* — uneori în sens contextual metaforic — sînt asociați cu un element concret: *Ca un pom...* / Tocm-așa... / Acum și *inima* mea (NV, 55); *Ca un cuib de vulturi* falnici, / *Părinții...* / *Țineau apărați puii* / *În marea înălțare* (IV, 85); Cînd *învălit de adevăr* [omul] / *Va străluci ca soare* (IV, 87); *ca săgeata* pe ascuns / *O simțire de iubire* în inimă m-au pătruns (CC, 123); *Precum floarea* zăcătoare / (...) Așa ... / Să plînge *inima* mea (CC, 156); Care *inimă* și *suflet*... / Nu s-ar fi topit *ca ceara* (CC, 125).

Scanned with OKEN Scanner

Comparaţiile *personificatoare*, destul de rare, se încadrează în această asociere: *Amoriul, ca şi ostaşii* (CC, 140); *Amoriul... / Ca un copil* (CC, 130).

(4) *[Abstract]* → *[Abstract]*: este o comparaţie slabă din punctul de vedere al expresivităţii, ca şi metafora corespunzătoare, limitată exclusiv la sfere semantice abstracte. Aşa cum poezia lui Conachi se detaşează clar prin predilecţia pentru concret, Iancu Văcărescu este scriitorul care îşi selectează ambii termeni ai comparaţiei din sfera noţiunilor abstracte, a realităţilor imateriale, în special în poemele filozofice *Adevărul* şi *Cercul de aur*. Categoria comparaţiilor abstractizante nu lipseşte total nici la ceilalţi reprezentanţi ai generaţiei premoderne, dar Conachi, de exemplu, chiar cînd construieşte o astfel de figură, o asociază în context cu altă comparaţie, concretizatoare: Trec *focuri eteree*, / Trec şărpuind *ca fulgeri* (IV, 79); [Cercul de aur] Lucind stă, fuge, dar cursu nu-şi pricepe / *Ca nefiinţa ce în fiinţ-începe* (IV, 77); Pe nori de tămîie / Se urcă *cuvîntul* / *Ca jertfă* plăcută (IV, 80); Şi *leacul* va fi unul / *Ca fulgerul* ceresc (IV, 84); Voi sta *în adevăr* / Ca-*n soarele luminei* (IV, 84); [Sentimentele] *Ca umbra* să răsîpiră (CC, 36).

Comparaţia se dovedeşte, astfel, alături de metaforă, figura prin intermediul căreia poezia dinainte de 1830 se apropie cel mai mult de opera scriitorilor romantici: nici construcţiile stereotipe, nici un caracter prea abstract al imaginii nu vin să umbrească tendinţa inovatoare pe care structura comparaţiei o marchează în acest stadiu al limbajului poetic.

3.4.0. Variantele sintactice ale *metaforei* sînt bine reprezentate în opera acestor precursori ai limbajului poetic modern, deşi ar fi fost de aşteptat, avînd în vedere concluziile unor cercetări asupra figurilor dintr-o etapă ulterioară[22], ca metafora să aibă o funcţie cu mult mai puţin semnificativă — în poezia dinaintea epocii romantice — decît comparaţia sau figurile din seria metonimică. Afirmaţia de la care nici un studiu nu face notă discordantă privitoare la rolul major al seriei metaforice în opera scriitorilor romantici predecesori ai lui Eminescu, ca şi stabilirea tipurilor şi a funcţiilor multiple pe care metafora le

---

[22] Cf., între alţii, Gh. Chivu, *Comparaţia ...* şi *Metafora ...*, loc. cit., M. Zamfir, *op. cit.*, p. 159—163.

Scanned with OKEN Scanner

are în poezia acestuia, porneşte în general de la premisa că această figură, fundamentală pentru limbajul modern, a avut o răspîndire cu mult mai limitată în epoca premodernă. Metafora nu este, însă, o raritate în poezia Văcăreştilor sau a lui Conachi; dar e adevărat că expresia sa sintactică se dovedeşte mai puţin complexă şi — mai ales — că sferele semantice din care se extrag termenii metaforei sînt infinit mai puţine chiar decît la scriitorii generaţiei preeminesciene. Impresia generală a cercetătorilor a putut fi că seria metaforică este redusă în această perioadă, cînd, de fapt, ceea ce împiedeca poezia premodernă să se dezvolte în spaţiul metaforei era caracterul întrucîtva limitat şi lipsit de varietate al sferelor semantice între care alternează selecţia termenilor săi.

3.4.1. Cele două tipuri sintactice fundamentale ale metaforei coexistă în opera tuturor premodernilor:

(a) *metafora explicită* (coalescenţa) — A este B, AB, A de B, $BA_{Genitiv}$ — înregistrează în acelaşi context termenul metaforizat şi pe cel metaforic;

(b) *metafora implicită* — B (în loc de A) — exclude termenul metaforizat, care rămîne ipotetic în principiu, exprimînd doar termenul metaforic care îl substituie.

3.4.1.1. Cu tot stadiul incipient al evoluţiei limbajului poetic, nu asistăm, aşa cum ar fi fost de aşteptat, decît la o relativă predominaţă numerică a *metaforelor explicite* — „in praesentia" — (care presupun asocieri logice mai simple, prin prezenţa elementului „substituit") în defavoarea celor implicite.

Tipurile sintactice care apar în această perioadă sînt complete, faza modernă a limbajului figurativ nu va face decît să nuanţeze şi să îmbogăţească semantic structuri sintactice deja existente: *A este B*, *AB*, $BA_{Genitiv}$, *A de B*.

— *A este B*: *minţile sînt oglinzi* (AV, 29); *Inel de lanţ e omul* (IV, 82); orice *slavă* / Pre pămînt *este* numai *otravă* (CC, 41); A nu cunoaşte că *moartea este cel mai dulce somn* (CC, 50); Toată *lumea est'o şcoală* (CC, 122); Nu te crede *fericirii* / Că-*i un vis înşălători* (CC, 127); *Pătimire, tu eşti* numai *hrana sufletului meu* (CC, 148).

— *AB* (relaţie apozitivă): *Citera* mea oropsită, / *Al Arahni*-acum *război* (IV, 61); O, *prieteşug, rai de plăcere* (CC, 41); *văzduhul* tot *otravă* (CC, 188).

Scanned with OKEN Scanner

— BA_{Genitiv} (metafora genitivală, cu topică normală sau inversată): *A ochilor* tăi *rază* (AV, 22); *năpastea frumuseții* (AV, 33); Carii pe *marea*/Plutesc a *neștiinții* (IV, 86); *Priveliște durerii* m-am născut (CC, 35); *a unui suflet pară* (CC, 38); *marea lumii* (CC, 40); *a feței* tale *rază* (CC, 43); *raza ochilor* (CC, 102); maică *lume*, ... pe-*a roții tale scări* (CC, 124).

— *A de B* / *B de A* (relația prepozițională): *Gîrle de lăcrămi* varsă (IV, 101); *un sănin de mîngîiere* (CC, 37); *munți de valuri* înspumate (CC, 40); *părăile de lacrămi* (CC, 51); Doi salcîmi ... cu *candelele de flori* (CC, 74).

Uneori, metafora explicită comportă o dezvoltare sintactică, un surplus de determinare a termenului metaforizat, ceea ce o apropie — încă timid — de contextele metaforice lărgite ale poeziei romantice, fără să atingă însă decît rar metafora în lanț: *Oglindă adevărul* / *E*, doamne, **a ființi-ți** *!* (IV, 86); *prietenul* **cu unire** / *Este o zare* **de fericire** (CC, 41); Că *viața* lui *este-un somn* / **În carele el visază** (CC, 82).

Structuri sintactice precum identificarea prin verb copulativ sau juxtapunerea apozitivă își justifică frecvența prin sensul aforistic al expresiei, apropiat uneori de metafora biblică, mult cultivat de Iancu Văcărescu, de exemplu, care alătură în aceste contexte o noțiune abstractă cu un element concret (cf. și *supra*): Stăpîne al luminii! / ... *Vistierul tău e vremea* (IV, 81); [omule], *ești țărna* pe care o poartă vîntul (CC, 132); *Viața mea este o mare* care nu să liniștește (CC, 166).

Metafora *în lanț* este încă slab reprezentată, ea manifestîndu-se, în special, în ultima fază a poeziei lui Conachi:

(a) sub forma unei succesiuni metaforice explicite, în care nu apar structurile cu dublă metaforizare, ci lanțul comportă metafore diferite, legate prin coordonare: *Nu faci* **arce din sprîncene**, / *Nici* **fulgeri** *acum* **din gene** (CC, 78); **Lumea este învățătura**, / **Lumea-i dragostea și ura** (CC, 122); și

(b) sub forma unei structuri sintactice cu dublu termen metaforic pentru același metaforizat: Ce **noian de cufundare**, ce **mormînt întunecat** / *Este noaptea privegherii* pentr-un suflet întristat (CC, 97); *Prieteșug*, **dar din ceriuri, hazul sufletelor mari** (CC, 123).

O trăsătură de sens comună apare în toate cazurile la cei doi termeni ai metaforei și aceasta rămîne una dintre carac-

Scanned with OKEN Scanner

teristicile fazei de început din istoria metaforei moderne[23]: distanța semantică dintre termenul metaforizat și cel metaforic este mică, iar decodajul metaforic astfel facilitat.

3.4.1.2. *Metafora implicită* („in absentia") aduce în text doar termenul metaforic. Structura sintactică a implicației permite, de aceea, cu mai mare ușurință instalarea și circulația unor modele, căci faza de început din evoluția poeziei moderne este caracterizată încă prin figuri cu un decodaj facil; autorii recurg adesea la aceleași sfere semantice, uneori chiar la aceleași sintagme, care vor trece de la unul la altul, vor deveni specifice „poeziei" și se vor degrada prin uz. Acest proces al degradării figurilor nu se manifestă doar în domeniul metaforic: el apăruse la anumite categorii de epitete, la unele formule personificatoare în circulație și — mai puțin — în structura comparației. Dar în cazul metaforei implicite, a cărei expresie sintactică este limitată la un singur cuvînt (și doar rar la o sintagmă genitivală ori prepozițională), stereotipia s-a instalat cu mai mare ușurință, iar metaforele astfel cristalizate s-au impus printr-o circulație destul de largă, reprezentînd unul dintre elementele de certă influență asupra limbajului poeziei de pînă la jumătatea secolului[24].

Metafora-implicație poate avea expresie verbală sau substantivală. Preferința scriitorilor premoderni se îndreaptă către metafora *substantivală*, mai puțin pentru caracterul său descriptiv, cît datorită faptului că metafora cristalizată, care a circulat în epocă, se selectează cu mai mare facilitate din categoria substantivului (ca și metaforele „lingvistice", a căror valoare poetică nu mai este simțită: *piciorul muntelui, poalele pădurii* etc.):

Către unul ce-are *rană* / Și atîta *foc* în piept (AV, 22); În *flacăra* care *mă arz* (AV, 22); Și d-al cui *foc* te trudești

---

[23] Într-o etapă ulterioară din istoria limbajelor poetice, distanța semantică dintre cei doi termeni ai metaforei crește; v. Mihaela Mancaș, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, XV (1970), 4, p. 317—334 și *Metaforă*, LL, 1978, II, p. 247—251.

[24] Deși a fost remarcată o preponderență numerică a metaforelor explicite asupra celor implicite în poezia romantică din deceniile IV-VII, metaforele „in absentia" nu lipsesc, dar au, atunci cînd apar, același caracter neutralizat pe care îl prezintă metaforele prin catacreză, curente în limbă (v. Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 159). În mod paradoxal, cel mai aproape de structura metaforică a premodernilor se va situa, în perioada următoare, inovatorul în epocă — V. Alecsandri.

Scanned with OKEN Scanner

(NV, 57); Simţ pe pieptu-mi *un foc* greu (IV, 103); Lin revărsa *luceala / Argintului* Selena (IV, 78) — doar aparent metaforă explicită, în realitate perifrază cu funcţia unei implicaţii („raze"); *A nopţii făclie* stînd (IV, 69); Au nu ştii, dulce *lumină*, / Ochii mei că ţi să-nchină (CC, 33); Căutînd la a lor *soare* (CC, 38); Soarele ... / Cît a trăi să să-nchine / Cu vecinica *plecăciune* (CC, 46); Acum s-au rădicat *ceaţa* ce întunecă pre om (CC, 50); Avînd înfiptă în piept / *Săgeata* (CC, 68); căci te afli depărtat / De *lumina vieţii* tale (CC, 71); Nu s-ar fi topit ca ceara în faţa crudului *foc* (CC, 125); Acest *împărat a lumii, stăpînitor* de plăcere (CC, 165).

Metafora *verbală*[25], avînd încă o utilizare mai redusă, constituie inovaţia acestei perioade[26]; sensul concret al verbului duce uneori la apariţia metaforelor *personificatoare* şi a celor *sinestezice*, dar aceste realizări sînt încă extrem de rare: Ochilor! ... / Vremea este **să uscaţi** / *Pîraiele* ce vărsaţi (AV, 20); Răsplătirea **îmi aprinde** / *Jeratic nestins* în piept (IV, 72); Ea de jale **se spărgea** (IV, 70); Ce să miră că **mă arz**, / Şi nu judec-al lor tarz / Care m-**au topit** de tot (AV, 40); Acest *foc* ce dinadins / În suflet tu mi-**ai aprins** (CC, 42); Vezi ce *foc* îmi **arde**-n pept (CC, 67); În ei cată să te vezi / Întocma pă cît **luminezi** (AV, 19); Din har, lumina-i **strigă** (IV, 86); ochii săgeţi **sloboza** / Sprincenele lungi şi dese drept în inimă **rănea** (CC, 74); Stăpîna nopţîlor lună, / Ce ceriul **încoronezi** (CC, 201); *Briliant* **vărsa** cu fală / *Al fîntînei* viu *susur* (IV, 69).

Metafora *adjectivală* se realizează ca epitet metaforic (cf. *supra*, **3.1.3.**) sau sub forma unor participii acordate: De pătimi cît eşti *arsă* (IV, 101); Sufletul i s-au aprins / De-o durere *înfocată*, / Ce nu-i *supusă la stîns* (CC, 131).

---

[25] Situaţia metaforei în poezia premodernă prezintă unele asemănări cu statutul metaforei în folclor; între altele: frecvenţa mai scăzută a metaforei verbale şi a celei adjectivale în raport cu metafora substantivală, caracterul uneori elementar al transferului metaforic în realizarea verbală a figurii, în sfîrşit recursul la aceleaşi verbe cu sens metaforic *(a arde, a (se) usca, a zbura, a umbla, a trece, a săgeta, a mîngîia* etc.); cf. Lidia Sfîrlea, *Forme metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, SLLF, III, Bucureşti, EARSR, 1974, p. 141—183 (în sp. p. 165—170).

[26] Chiar în etapa imediat următoare, romantismul incipient al perioadei 1830—1850, raportul dintre metafora verbală şi cea substantivală tinde să se modifice în favoarea construcţiilor metaforice verbale; cf. Gh. Chivu, *Metafora* ..., loc. cit., p. 228—231.

Scanned with OKEN Scanner

Şi metafora implicită se poate realiza sub forma unui *lanţ* metaforic, în care termenii se află în interdependenţă semantică, apropiindu-se de complexul metaforic unitar ca sens: *Apusul* nostru sosăşte, / Căci *lumina* ne lipsăşte / ... Dorul sfîrşiţi, căci sosăşte / *Lumina* ce vă hrăneşte (CC, 121); Adevăr că în sîmţîre n-aveam *ghimpele* plăcut, / Ce-**mboldeşte** şi **deşteaptă** inimile la temut (CC, 124); Nu mai e de suferit / Acest *foc* acoperit / Care mi-l **aţîţă** ei, / ... Căci **arzîndu**-mă dă viu, / Acum să fac că nu ştiu / C-al acestui *foc* izvor / Este numai fapta lor (AV, 40).

3.4.2. O clasificare semantică paralelă cu aceea schiţată pentru comparaţie permite identificarea acelorași patru categorii metaforice (cf. *supra*, **3.3.2.**); simetria se observă chiar din exemplele de pînă acum, în care mereu aceleași sînt sferele semantice solicitate de toate tipurile metaforice, dovedind în ansamblu aceeași preferinţă pentru metafora concretizatoare, chiar atunci cînd termenul metaforizat (A) numeşte o noţiune abstractă. (S-a putut observa predilecţia pentru termenii metaforizaţi extraşi din sfera semantică a sentimentelor — *inimă, amor, iubire, durere* — şi mai rar a abstracţiunilor — *mîngîiere, alinare, slavă, moarte, fericire*). Trebuie notată încă o particularitate a metaforei în această perioadă: extrem de rar ea are funcţie descriptivă, şi atunci descripţia este de tip portretistic. Nu există sensibilitate faţă de peisaj în poezia premodernă, şi din acest punct de vedere autorii dinainte de 1830 nu manifestă nici o tendinţă care să-i apropie de romantism; cele două sau trei exemple de metafore descriptive care apar la Iancu Văcărescu sau Conachi nu sînt suficiente pentru a marca apariţia unei sensibilităţi de tip romantic.

Reluînd schema de mai sus, înregistrăm următoarele transferuri metaforice:

(1) *[Concret]* → *[Abstract]*: Ce *noian de cufundare* .../ Este *noaptea privegherii* (CC, 97); *lumina vieţii tale* (CC, 71); A te-ndemna să faci *morţi* / Prin frumuseţea ce porţi;/ De vreme ce mie-mi placi / Şi cu *moartea* care-mi faci (AV, 24).

(2) *[Concret]* → *[Concret]*: *Stăpîna nopţîlor lună,* / Ce ceriul *încoronezi* (CC, 201) — prima metaforă personificatoare a lunii din poezia românească; *Citera* mea oropsită, / *Al Arahni*-acum *război* (IV, 61) — metaforă mitologizantă; *oltarul feţei* tale (CC, 38); *munţi de valuri* (CC, 40); *eu sînt un argint-viu* (CC, 73); Doi salcîmi ... cu *candelele*

de flori (CC, 74); Nu *faci arce din sprîncene* (CC, 78); Lin revărsa *luceala* / *Argintului* Selena (IV, 78); *A nopții făclie* (IV, 69); *Briliant* vărsa cu fală / *Al fîntînei* viu *susur* (ib.);

(3) *[Abstract]* → *[Concret]*: *Stihul . . .* / *îi făcut din suspin* (CC, 70); *Vistierul* tău *e vremea* (IV, 81); Și *inima* de oftat / Arzînd *s-au încenușat* (CC, 93); *mințile sînt oglinzi* (AV, 29); Atuncea și *viața* mi-ar fi doar mai scumpă, / Și *ața ce-o trage* n-aș vrea să să rumpă (NV, 56); Ce-*al* tihnitei mele *soartă* / *Fir*, cînd el veni, tăie (IV, 68); Dar, vai nouă, maică *lume*, că pe-*a roții tale scări* (CC, 124); *Viața* mea *este o mare* care nu să liniștește (CC, 166); *Ostașul* viteaz *al firii amoriul fiind* anume (CC, 178); Să nu gîndești, *lumina mea*, d-acu-ncolo vrodată, / că *focul* tău din pieptul meu poate să să abată (AV, 36); Și d-al cui *foc* te trudești (NV, 57); Ah, te-ai dus, *dulce lumină*, din zarea ochilor mei (CC, 187); În *flacăra* care mă arz (AV, 22); Din *flacără*-ți să nu mai ies! (AV, 23); Cu *laturile* ce întinzi / Din ochii tăi cei frumoși (AV, 28); Răsplătirea îmi aprinde / *Jeratic* nestins în piept (IV, 72).

(4) *[Abstract]* → *[Abstract]*: *Lumea este învățătura*, / *Lumea-i dragostea și ura* (CC, 122); *Pătimire*, tu *ești* numai *hrana sufletului* meu (CC, 148); *Singurătatea, tu ești* / *Tiranul carele arzi* / *Inimile omenești* / *Cu urît și cu năcaz* (CC, 77); Fără a mai gîndi că orice *slavă* / Pre pămînt *este* numai *otravă* (CC, 41).

Cîteva trăsături semantice ale metaforei se pot desprinde după trecerea în revistă a exemplelor de mai sus.

În primul rînd, trebuie menționată ponderea metaforelor concretizatoare în ansamblul realizărilor metaforice. Categoriile (2) și (3) grupează figurile al căror termen metaforic de bază este extras dintr-o realitate concretă, dar, chiar dintre acestea, mai numeroase sînt transferurile metaforice de la [Abstract] la [Concret], deci metaforele propriu-zis concretizatoare ale unei noțiuni abstracte: *adevărul, viața, mintea, neștiința, soarta, moartea, lumea*. În structura metaforei implicite, aceeași este categoria care înglobează transferurile de la un termen metaforizat aparținînd domeniului erotic („amor", „durere", „atracție") la termeni metaforici atît de frecvenți încît s-au demonetizat încă în epocă: *foc* (cu cea mai mare utilizare în spațiul sferei semantice pentru care poate fi considerat trăsătură sintetizatoare),

Scanned with OKEN Scanner

flacără, jeratic, lumină, pară, somn, mare, săgeată, ghimpe, ostaș, ață-fir, magnet, ceață, rană, laț-lanț.

Este bine reprezentată și metafora din categoria (2), în care transferul se operează între limitele aceluiași domeniu semantic: [Concret] → [Concret]. Și în această categorie apar stereotipii — unele împrumutate din poezia populară — care se vor perpetua pînă în primele faze ale romantismului și vor contribui în măsură considerabilă la realizarea caracterului neevoluat și manierist al figurilor din poezia premodernă. O anume lipsă de inventivitate a dominat fără îndoială poezia epocii, căci s-au vehiculat mereu aceleași metafore devenite formule fixe, atît de la o operă la alta, cît și între autori.

Alături de cele cîteva exemple menționate mai sus sub (2), cele mai frecvent utilizate metafore din această categorie sînt: *raza ochilor* (AV, 22; CC, 102) — *raza feței* (CC, 43) — *razile lui* [obrazului] (AV, 18); *gîrle de lăcrămi* (IV, 101) — *al ochilor izvor* (IV, 103) — *părăile de lacrămi* (CC, 51) — *părăuță / De lacrămi* (CC, 81) — [ochii] varsă / *Păraie de foc* (CC, 135) — *să uscați / Pîraiele* ce vărsați (AV, 20); *pept de crin* (CC, 101); *pe tine . . . înger* (CC, 101) — *Îngerul* meu (CC, 33, 64) etc.

Abuzul de astfel de metafore, aproape cristalizate — ca și cele „lingvistice" (formate prin catacreză), dar rezervate domeniului poetic — este unul dintre motivele pentru care poezia premodernă a încetat de a mai fi apreciată începînd chiar cu a doua jumătate a secolului trecut, căci perioada de înflorire a romantismului a fost asimilată de contemporani cu o reacție la manierismul incontestabil al poeziei dinainte de 1830[27]. Categoria grupează, însă, metaforele personificatoare și metaforele sinestezice, care, deși nu sînt numeroase, reprezintă inovația pentru epoca premodernă; cf. ex. și *supra*, sub (2). Nici o posibilitate de stereotipizare nu există pentru aceste două tipuri metaforice, căci nici chiar frec-

---

[27] Cînd au apărut în volum, destul de tîrziu față de momentul în care fuseseră compuse și intraseră în circulație în manuscris sau prin intermediul cîntecelor lăutărești, poeziile lui C. Conachi (o primă ediție în 1856: *Poezii. Alcătuiri și tălmăciri*) au trecut aproape neobservate; nu mult deosebită este situația lui Iancu Văcărescu, ale cărui *Poezii alese* publicate în 1830 apăreau într-un moment de glorie literară a autorului lor, dar al cărui volum complet din 1848 *(Colecție din poeziile d-lui marelui logofăt Iancu Văcărescu)* nu se mai bucura de audiență: cf. Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, loc. cit., p. 305, 364.

Scanned with OKEN Scanner

venţa determinărilor din sfera termenilor *dulce* şi *amar* nu implică abuzul de asemenea metafore; determinările din domeniul gustativ nu constituie, încă, decît rar sursă de sinestezie, căci mai adesea ele sînt asociate unui determinat abstract sau unui concret non-senzorial.

Mai puţin numeroase sînt metaforele dirijate către domeniul semantic abstract — (1) şi (4). Transferul [Concret] → [Abstract] în cadrul metaforei este o formă de manierism care dovedeşte uneori aplecarea către expresia aforistică pe care poeţii premoderni au manifestat-o, sub influenţe clasicizante nu întotdeauna foarte precise (cf. ex. *supra*, sub **3.4.1.**): *prietenul ... / Este o zare de fericire* (CC, 41); *liman de-alinare* (ib.)

Valoare aforistică mai pronunţată au metaforele din categoria (4), [Abstract] → [Abstract], metafore slabe cu rezonanţă biblică uneori, alteori adaptate expansiunii erotice: *priveliştе durerii* m-am născut (CC, 35); *Toată lumea est'o şcoală, /* Unde om pre om înşală (CC, 122); Nu te crede *fericirii /* Că-i *un vis* înşălători (CC, 127); Nu te îngîmfa, [omule] că *eşti ţărna* pe care o poartă vîntul (CC, 132); Căci *raiul* din ceea lume pe pămînt este *amorî* (CC, 90). Majoritatea exemplelor din această categorie apar în lirica lui Conachi, semnificativă totuşi mai ales pentru caracterul predominant concret al imaginii.

3.5. Influenţele neoclasice şi manierismul liricii premodernilor explică prezenţa ultimelor două figuri din seria metaforică: *simbolul* şi *alegoria*.

Simbolurile, puţin variate, sînt limitate la textul cîtorva poeme în ansamblul poeziei Văcăreştilor şi a lui Conachi: *Într-o grădină ...* şi *Amărîtă turturea* de Ienăchiţă Văcărescu, poemul *Adevărul* al lui Iancu Văcărescu şi alegoria *Visul amoriului* de C. Conachi. Cu excepţia poemului filosofic al lui Iancu Văcărescu, simbolurile sînt uşor descifrabile şi curente:

Într-o grădină, / Lîng-o tulpină, / Zării *o floare* ca o lumină (EV, 6); Amărîtă *turturea* (EV, 6—7); Dar să ştii că nu-i departe *grădina* în care stau / Toate darurile firii cîte femeile au. / Ş-acolo, dac-om ajunge, trebuie să hotărăşti / Să-ţi alegi numai *o floare* şi să te statornicești / ... Căci de te-i pleca la toate, de *mirosul* lor tu pei (CC, 72). Simboluri personificatoare populează alegoria lui Conachi: Eu sînt *temutul* ce are tot omul la îndrăgit, / Fratele meu îi.

Scanned with OKEN Scanner

prepusul, *clevetirea*-mi este sor, / Prietenă *necredința* și tovarăș am pre *dor* (CC, 73); Îmi zice: „Eu sînt *căiala*, am venit să te răpăsc / Din brațele *dezmerdării*" (CC, 75).

Doar simbolurile din poemul *Adevărul* se mențin într-o zonă de abstracțiuni mai greu decodabile, situate la limita dintre simbolurile mistice și cele filosofice: Și omul are / În plămada lui / Plămada a *luminei*. / *Lumina* voastră / *Se va aprinde* / Din *lumina* mea; / Veniți *să ardem* vecinic / Ca *lumina* / Ș-în veci *să luminăm* (IV, 88). Reluarea aceluiași radical realizează în text un parigmenon, figură din seria etimologică al cărei efect de insistență este, în cele din urmă, redundant.

Suita de simboluri coerente semantic formează o serie care se apropie de alegorie, ca de altfel și exemplele de mai sus din poemul alegoric al lui Conachi:

Într-un copaci zarifior, / *Un șoim* prins în *lățișor* / Strigă amar ciripind, / Norocul său blestămînd. / Multe *păsări am vînat* / Și-mi zicea *șoim* minunat; / Iar aici *laț* fiind întins, / Cum am dat, pe loc *m-am prins!* / *De inimă*, nu de cap! (EV, 7—8). Dealtfel, multe dintre metaforele implicite stereotipizate (cf. *supra*, **3.4.2.**) îndeplinesc, prin frecvență și decodajul facil implicat de recurența acelorași sintagme, condițiile definitorii ale simbolului. Este greu de distins, de aceea, între o serie metaforică „in absentia" și simbolul propriu-zis, peste care se suprapune ca structură semantică, funcție și frecvență.

3.6. În stadiul incipient în care se află limbajul figurativ al poeziei dinainte de 1830, înrudirea semantică dintre metaforă și *metonimie* este mai ușor de demonstrat[28]: metonimiile sînt selectate din aceleași sfere semantice pe care le-am identificat ca surse fundamentale pentru metaforă. Procesul metonimic rămîne, însă, în prima fază a transferului, fără a realiza și cea de-a doua modificare, aceea care ar duce la apariția metaforei.

Această situație explică și caracterul stereotip al figurilor din seria metonimică, fixată în aceleași cadre semantice

---

[28] Asupra descrierii transferului metaforic ca o suită de două metonimii, cf. Groupe μ, *Rhétorique générale*, loc. cit., p. 106—109; cf. și Mihaela Mancaș, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL, XVIII (1973), 5, p. 439—443; Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 150—152.

Scanned with OKEN Scanner

ca și metafora. Sinecdoca este bine reprezentată (cf. și ex. de simboluri sinecdotice, *supra*, **3—5**): *La doi ochi . . .* / Urmează ca să să-nchine (AV, 17); *Ochii* mei că ți să-nchină (CC, 33); *inima*-mi rănire (CC, 36); Ca să scap de-acest *pahar* / Ce îl beu, dar sîmpt că mor (CC, 77).

Metonimiile propriu-zise au un grad mai redus de cristalizare, permițînd o oarecare inovație, care tinde uneori către expresia eufemistică: Căci *ceasul cel de peire* / Au sosît (CC, 36); *copacii*, ce *răsuna de cîntări* (CC, 75); Unde-i din obraz *robinul* (CC, 78); cade cu grozăvie, / Ori de *ascuțîtul coasăi*, ori de vron vînt cu tărie (CC, 103); Și bătrînii *să topăsc* în chinuri (CC, 41).

3.7. O ultimă remarcă asupra limbajului figurativ al epocii premoderne privește *expresia hiperbolică*, realizată fie ca epitet, fie ca metaforă, fie ca repetiție implicînd o figură etimologică (cf. *supra*, sub **3.1.2.**, observațiile privind utilizarea epitetului superlativ, apropiat ca funcție de hiperbolă).

Hiperbola nu are nici frecvența, nici forța pe care o va achiziționa în poezia romantică. Lirica premodernă o folosește cu aceeași notă manieristă pe care am remarcat-o și pentru alte figuri; dilatarea duratei și atracția față de moarte a eroului liric par a fi sferele principale de manifestare a hiperbolei: Va norocul meu tiran / *Minutul să-mi fie an*, / Va *veacuri să fiu căznit* (IV, 103); *Iadu e unde sînt eu* (*ib.*); *Mii de morți pe ceas eu mor* (IV, 102); *cu o clipală vrei să mă omori* (CC, 85); *Ah, moarte, numai la tine* / *Scăparea mea poate fi* (CC, 135); *Otravă îmi dai drept hrană* / *Și lacrămi drept adăpat* (CC, 138).

Prin opoziție, expresia eufemistică, mult mai puțin proprie și spiritului și manierei premodernilor, este aproape total exclusă din semantica figurilor, reducîndu-se la rare metafore, dintre cele mai uzuale chiar în limbajul curent: Într-ascuns viclean norocu / A mea *stingere*-a lucrat (IV, 71).

4. În liniile sale generale, limbajul poetic românesc este schițat în acest început de secol; tendințele de modernizare — culturală și lingvistică — se manifestă și în componenta retorică a stilului belestristic.

Nu poate să nu surprindă actualitatea limbajului retoric al premodernilor, în comparație cu alte caracteristici ale

Scanned with OKEN Scanner

epocii, de ordin general cultural sau literar ; aceste trăsături îi apropiaseră mai mult de clasicismul sau iluminismul secolului al XVIII-lea decît de romantismul cu care nu intraseră în contact decît sporadic[29].

Analiza nivelelor figurative permite formularea cîtorva caracteristici generale ale limbajului poetic, dovedind faptul că opoziția dintre imagistica liricii premoderne și aceea a poeziei ulterioare din secolul al XIX-lea ar trebui regîndită și că diferențele de expresie, la nivelul figurilor, dintre momentul literar care precede anul 1830 și cel care urmează nu sînt covîrșitoare.

Caracteristica fundamentală a limbajului poeziei premoderne trebuie căutată în stereotipia figurativă ; fără a absolutiza această trăsătură, analiza statutului figurilor dovedește că, în epocă, a avut loc o mare circulație a achizițiilor și inovațiilor poetice, care și-au pierdut însă prin uz, mai mult decît în oricare altă perioadă din istoria literară, caracterul poetic, devenind recuzita comună tuturor autorilor.

În ceea ce privește diferența de pondere a figurilor, remarcăm frecvența moderată a figurilor sintactice și — în ansamblu — importanța acelora care constituie pentru totalitatea textului mijloace de construcție *(paralelismul, simetria, refrenul)* ; mai puțin semnificativă decît în romantism este, în această perioadă, funcția retorică a nivelului sintactic figurativ.

Dintre tropi, epitetul se dovedește a avea, ca și mai tîrziu în poezia romantică, funcții multiple și o considerabilă varietate.

Seria metaforică predomină net asupra celei metonimice, atît prin figurile de sursă clasicizantă *(personificarea, antonomaza)*, cît și prin *comparație* sau *metaforă*. În acest sector al nivelului semantic se vor manifesta clișeele figurative cele mai curente și ele vor fi acelea care vor da, în cele din urmă, tonalitatea specifică a poeziei premoderne. În afara

---

[29] V., între altele, volumul *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, loc. cit., (în special Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, p. 31—91 și Roxana Sorescu, *Metamorfoze ale liricii erotice*, p. 93—145).

Scanned with OKEN Scanner

acestor cristalizări — metaforice sau metonimice — relativ ușor de grupat într-un număr redus de domenii semantice, lirica Văcărești lor și a lui Conachi cunoaște, la nivel semantic, evoluate realizări figurative care, chiar dacă nu sînt în egală măsură definitorii pentru perioada analizată, o ilustrează totuși prin inovații surprinzătoare[30].

[30] Ca în orice altă periodizare literară, anul 1830 constituie și pentru limbajul poetic o limită convențională a epocii premoderne. În realitate, doar opera primilor Văcărești și a lui Costache Conachi datează strict din această perioadă. Poeziile lui Conachi, cunoscute în manuscris și răspîndite oral, în timpul vieții scriitorului, au fost publicate postum, în 1856, iar volumul din 1830 al lui Iancu Văcărescu nu întrunește toată opera sa poetică, adunată într-o culegere completă abia în 1848. Anul 1830 nu marchează, deci, atît sfîrșitul epocii premoderne, cît începutul romantismului românesc, căci Heliade-Rădulescu, V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu și C. Negruzzi își publică în jurul acestei date primele poezii, traduceri sau volume; cf. Paul Cornea, *op. cit.*, p. 442—447, 557—580.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL FIGURATIV ÎN POEZIA PRIMEI GENERAȚII ROMANTICE (I. HELIADE-RĂDULESCU, GR. ALEXANDRESCU, D. BOLINTINEANU ȘI V. ALECSANDRI)

1. INTRODUCERE

Stilul poeziei din perioada 1830—1860 are, comparativ cu proza aceloraşi scriitori, un caracter mai unitar. Unitatea stilistică, manifestată mai ales în *lirica* epocii, poate fi explicată printr-o dublă influenţă, de care nu s-a detaşat nici unul dintre reprezentaţii poeziei „paşoptiste".

O primă condiţie care explică, în parte, unitatea stilistică a limbajului poetic al epocii o constituie influenţa modelelor străine, de multe ori aceleaşi sau făcînd parte din aceleaşi direcţii ale liricii universale. Toate modelele străine care au influenţat literatura noastră, începînd cu perioada dinainte de 1840 şi terminînd cu ultimele scrieri ale lui Gr. Alexandrescu sau D. Bolintineanu, sînt de sursă preromantică, întîrziat clasicizantă (este cazul lui Heliade-Rădulescu, C. Negruzzi sau Gr. Alexandrescu, mai ales în poeziile de pînă la 1840)[1], ori romantică — în realizare lamartiniană (şi aceiaşi sînt, în parte, poeţii care au susţinut-o: Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu şi D. Bolintineanu).

Influenţa modelelor străine s-a manifestat în multiple domenii. Ea poate fi urmărită atît în *temele* de sursă preromantică sau romantică, prezente în volumele de debut ale tuturor scriitorilor (Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu,

---

[1] Pentru stabilirea surselor preromantice ale poeziei lui Heliade, cf. notele lui D. Popovici la I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, loc. cit., vol. I şi Paul Cornea, *Originile romantismului românesc* Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 542—574; cf. şi notele, lui I. Fischer la Gr. Alexandrescu, *Opere*, Bucureşti, ESPLA, 1957, p. 409—568. Pentru sursele din secolul al XVIII-lea ale poeziilor lui C. Negruzzi, cf. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Bucureşti, Ed. Minerva 1971, p. 91—100 şi *Clasicism şi tendinţe clasice în literatura română*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1979, p. 191—194.

Scanned with OKEN Scanner

Bolliac sau Alecsandri), cît și în limbajul figurativ sau în structura prozodică[2]. Este o realitate faptul că primele volume ale scriitorilor generației de la 1848 prezintă de multe ori asemănări frapante între ele, în parte datorită unei relative subordonări față de modele în general identificabile și nu prea variate. În afară, însă, de influențele tematice comune, în poezia epocii caracterul unitar se manifestă și în limbajul figurativ: structura imaginilor este comună, după cum vom observa, la poeții întregii generații, iar inovațiile individuale țin în special de preponderența uneia sau alteia dintre figuri și mai puțin de modalitatea — semantică — în care figurile sînt construite.

În sfîrșit, prozodia constituie un nivel la care influența unificatoare a modelelor străine s-a exercitat într-o formă foarte directă, după cum au arătat de multă vreme Vl. Streinu și L. Gáldi (cf. nota 2). Este momentul în care se introduc, în poezia românească, majoritatea formelor versificației moderne (mai puțin cele legate de versul liber), pe care le vom putea identifica în evoluția poeziei pînă în perioada contemporană.

A doua condiție care explică trăsăturile relativ unitare ale poeziei din deceniile III—VI ale secolului al XIX-lea a fost determinată de descoperirea poeziei populare, fenomen comun scriitorilor români și romanticilor europeni. Fiecare dintre scriitorii de seamă, moldoveni sau munteni, din generația de la 1848 a cules și a publicat poezii populare, deși nu toți au fost influențați în egală măsură de folclor: V. Alecsandri le publică în volumul din 1852; Gr. Alexandrescu — autorul care s-a menținut cel mai consecvent în afara unei influențe populare propriu-zise — a cules texte folclorice în călătoriile sale, începînd să le publice după 1853 în „Românul" și, sub supravegherea lui V. Alecsandri, în „Convorbiri literare"; D. Bolintineanu are și el transpuneri în versuri ale unor basme populare.

E adevărat că nu se poate urmări o influență directă și, mai ales, egală a liricii populare asupra tuturor scriitorilor.

---

[2] Dintre cercetările mai recente, amintim: Mihai Vornicu, *Despre poezia ruinelor*, în vol. *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, p. 31—91 și Roxana Sorescu, *Metamorfoze ale liricii erotice*, ibid., p. 93—145; Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, EL, 1967; L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, București, Ed. Minerva, 1971 p. 150—209; I. Funeriu, *Versificația românească*, Timișoara, Ed. Facla, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă aceasta este mai clară — în structura poeziilor, în elementele de versificaţie sau în componenţa figurilor — la Alecsandri, Bolintineanu sau Bolliac, ea se poate urmări într-o măsură mai redusă asupra poeziei lui Heliade sau Gr. Alexandrescu, unde se limitează de obicei la utilizarea unor elemente prozodice ale liricii populare în poezia cultă. Nu este, însă, mai puţin adevărat că poezia lirică, în special din perioada 1830—1860, nu se poate explica, în sensul său real, fără apelul la influenţa creaţiei folclorice şi asupra nivelului figurativ al limbajului poetic.

Vom exemplifica cele cîteva caracteristici stilistice ale poeziei din deceniile III—VI, prin analiza stilului a patru scriitori, fiecare dintre ei reprezentativ pentru o dominantă a limbajului poetic din epocă: I. Heliade-Rădulescu şi Gr. Alexandrescu, poeţi semnificativi pentru direcţia retorică a romantismului acestei perioade; D. Bolintineanu, reprezentantul exotismului în poezia românească dinainte de epoca simbolistă, trăsătură care, la el, este combinată cu influenţe prozodice şi figurative ale liricii populare; în sfîrşit, V. Alecsandri, poet mai complex, cu o activitate desfăşurată pe o perioadă care depăşeşte cadrul analizei de faţă.

Prin organizarea adoptată pentru acest capitol, încercăm să schiţăm, în descrierea care urmează, cîteva trăsături definitorii ale limbajului figurativ în poezia primei generaţii romantice, pentru a avea o imagine continuă şi completă asupra poeziei din perioada care a precedat inovaţia eminesciană.

În paginile următoare, intenţionăm să stabilim un *model stilistic* al poeziei paşoptiste, pentru a marca mai net ce reprezintă această etapă în evoluţia limbajului din secolul al XIX-lea. De aceea, am ales poeţii cei mai reprezentativi şi ne-am oprit la „faza paşoptistă" a creaţiei fiecăruia, analizînd cu precădere poeziile scrise în perioada 1830—1860. După această dată, sensurile evoluţiei unora dintre poeţi (Alecsandri, Bolintineanu) sînt divergente, uneori neaşteptate. Din aceleaşi raţiuni, tinzînd spre realizarea unui *corpus* cît mai unitar, am renunţat la anumite domenii (fabulele lui Heliade şi Alexandrescu, epica amplă a lui Heliade şi Bolintineanu), care fac apel la procedee poetice tradiţionale ale speciei respective şi unde aportul poetului român este mai dificil de evaluat.

Scanned with OKEN Scanner

2. FIGURILE DE CONSTRUCȚIE

2.1. Pentru poeții primei generații romantice, nivelul sintactic al figurilor constituie cadrul larg de manifestare a celor mai variate forme de retorism. „Formulele" retorice nu sînt în egală măsură specifice tuturor scriitorilor asupra cărora ne oprim analiza, dar nici unul dintre poeții semnificativi nu a rămas total în afara influenței acestor forme de exprimare.

Funcția retorică dictează, în special, construcțiile sintactice ale lui Heliade-Rădulescu și Gr. Alexandrescu, construcții cărora li se pot descoperi variate nuanțe stilistice. Ca formă de *repetiție* desfășurată în cadrul larg al versului de 14—16 silabe — vers predilect pentru Alexandrescu — vom remarca în primul rînd frecvența *enumerării*.

Enumerarea este, față de celelalte realizări ale aceleiași figuri (paralelism, anaforă, epiforă etc.), forma cea mai puțin organizată a repetiției. Ea antrenează contexte de variate dimensiuni, alternînd între enumerările simple ale unor unități lexicale izolate și secvențele de propoziții introduse prin același element relațional.

În versurile lui Alexandrescu nu poate fi determinată o preferință pentru enumerarea ternară — forma cea mai curentă ca figură în romantism —, ci mai adesea se pot identifica enumerări dispuse echilibrat, două cîte două, în spațiul aceluiași vers sau a două versuri consecutive. În acest mod, strofe întregi se structurează conform unui principiu binar de simetrie, astfel încît enumerarea de elemente dispuse simetric se apropie mult de un paralelism cu termenii echilibrați datorită prozodiei. Aceeași formă există și în versurile lui Heliade, deși acestea sînt uneori mai puțin ample (alternare de 9—10, dar și 18 silabe): Nu sînt patimi *mai nobili, mai mari, mai lăudate,* / *Mai vrednici* să s-aprinză în inimi bărbătești? / *Nădejdi, viață, cinste, simțirile*-nfocate, / Femeii le jertfești! (Alex, 105)[3];

[3] Pentru numele scriitorilor utilizăm următoarele sigle: Al — V. Alecsandri; Alex — Gr. Alexandrescu; B—D. Bolintineanu, H — I. Heliade-Rădulescu. Trimiterile din paranteză notează pagina în următoarele ediții: Gr. Alexandrescu, *Opere*, ed. îngrijită de I. Fischer, București, ESPLA, 1957; V. Alecsandri, *Poezii*, vol. I—II, ed. îngrijită de G. C. Nicolescu, București, ESPLA, 1955; D. Bolintineanu, *Opere alese*, vol. I, ed. îngrijită de Rodica Ocheșanu și Gh. Poalelungi, București, EL, 1961; I. Heliade-Rădulescu, *Opere*, vol. I, ed. critică de Vl. Drimba, București, EL, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Frică, cutremur, pustie, groază, / Vrăjmaşi, în cetele voastre cază (H, 4); *Am plîns, am aflat pace, m-am bucurat, gemut,* / *Ură, dragoste*-n tine, *prieteşug, duşmani* (H, 31).

Enumerarea ternară, specifică retorismului romantic, nu lipseşte nici ea; deşi reprezintă o formă mai simplă de repetiţie, Alexandrescu o utilizează mai ales pentru construcţia epitetelor sau complementelor în lanţ şi mai puţin în cazul unor elemente independente: *La patrie, la lume, la tot ce pătimeşte,* / Nimic nu eşti dator? (Alex, 105). În schimb, enumerarea de trei elemente, situate de multe ori într-o gradaţie ascendentă de sens, este forma predilectă a repetiţiei la Heliade (alături de paralelismul anaforic): *Zice adio, piere, s-a dus* (H, 13); *Un chin, un iad, o muncă* era a mea viaţă (H, 38); *Griji, datorii, povară* pe ea se grămădesc; / (...) *Izbesc, se-nfrîng* cu muget, mai repezi *năvălesc* (H, 32). Alecsandri alternează între enumerările neorganizate şi cele în care termenii se grupează cîte doi sau cîte trei, graţie raportului sintactic sau metricii: *Zbierăt, raget, ţipăt, vaiet,* mii de *glasuri* spăimîntate / Se ridică **de prin codri, de pe dealuri, de prin sate** (Al, I, 351); Ş-atunci *păduri* şi *lacuri,* şi *mări,* şi *flori,* şi *stele* (Al, I, 347). Rezultatul unor astfel de enumerări în spaţiul amplu al versului de 14 sau 16 silabe este uneori o gradaţie ascendentă, ceea ce reduce din monotonia procedeului: În lume-i *veselie, amor, sperare, viaţă* (Al, I, 359); *Este timpul* **re'nvierii,** *este timpul* **re'noirei,** / Ş-*a sperării* zîmbitoare, ş-*a plăcerei,* ş-*a iubirei* (Al, I, 370).

2.2. *Paralelismul sintactic* este realizat în variate forme. Pentru Gr. Alexandrescu şi Heliade specifică poate fi considerată *repetiţia anaforică* cu trei termeni *(tricolonul),* al cărei efect retoric convine desfăşurărilor largi din argumentările celor doi poeţi: *În veci* fără de moarte, / *În veci* se omora, / Se-ncolăcea în toarte / Ş-*în veci* mă blestema (H, 38); *Îmi era drage* aste fiinţe, / *Îmi era scumpă* a lor vedere, / *Mi-era un balsam* l-a mea durere (H, 39); *În oricare*-a mea faptă eu n-aveam mîngîiere, / *În oricare* prieten aflam ascuns vrăjmaş, / *În orice* om o spaimă, în mine o durere (H, 44); *Unde* un tată pe un fiu plînge, / *Unde* nădejdea toată-a-ncetat, / *Unde* se-nalţă un fum de sînge, / Ca blestem jalnic şi necurmat (Alex, 103); *Cînd* o salcie pletoasă lin pe baltă se coboară, / *Cînd* o mreană saltă-n aer dup-o viespe sprintioară, / *Cînd* sălbaticele raţe se abat din zborul lor, / Bătînd apa-ntu-

Scanned with OKEN Scanner

necată de un nour trecător (Al, I, 372). Dar aceste construcții ternare sînt mai puțin caracteristice *Pastelurilor* lui Alecsandri.

Construcția sintactică paralelă rezultată din repetarea aceluiași tip de subordonată are un caracter mai facil decît anaforele propriu-zise, constituite prin repetarea acelorași cuvinte sau sintagme. Caracterul retoric al unor asemenea dispuneri ale subordonatei în frază, aflat în legătură cu elementele prozodice (accentul care cade întotdeauna pe aceeași silabă a aceluiași cuvînt), face ca aceste construcții — mai simple — să fie foarte frecvente, în special în volumul *Suvenire și impresii* al lui Gr. Alexandrescu: *Căci* toată-a mea viață îți fu ea închinată, / *Căci* alt decît iubirea ea nu avu mai sfînt, / *Căci* tu ești încă astăzi dorința-mi neschimbată / Și visu-mi cel din urmă aicea pe pămînt (Alex, 107). La Heliade apare o astfel de construcție dezvoltată, cu anafora (inițială de vers) reluată și imediat după cezură, în *Serafimul și Heruvimul: Cînd* viforul se scoală, *cînd* cerul se mînie, / *Cînd* negura se-ntinde, *cînd* norii se-mpletesc, / *Cînd* focul șărpuiește d-a lungul în tărie / (...) *Cînd* marea se răscoală, volbură-ntărîtată, / *Cînd* undele-i muginde se-nalță spumegînd (H, 27).

După cum se observă, construcțiile simetrice apar în poeme cu o sintaxă poetică deosebit de simplă, fiecare dintre propozițiile subordonate limitîndu-se la spațiul unui vers (sau al unui hemistih), iar ultima fiind uneori extinsă pe două unități de versificație. Cadența caracteristică poeziilor lui Gr. Alexandrescu se datorește în bună parte acestor simetrii și reluări sintactice, completate cu modele prozodice specifice.

Alături de *tricolon*, simetriile iau și forma mai echilibrată a paralelismului binar *(bicolon)*, construit cu doi termeni identici, cu patru termeni toți identici sau cu patru termeni grupați cîte doi ori chiar independenți, în structuri mai libere, la Heliade.

Paralelismul binar simplu caracterizează în genere poezia epocii, indiferent dacă este provenit dintr-o sursă cultă (ca la Heliade și Alexandrescu) sau populară (ca la Alecsandri): *Niciodată* astă lună ce înoată în tărie, (...) / Mai mult număr de cadavre de atunci n-a luminat. / *Niciodată* mîndru vultur ce-n văzduh se cumpănește, / (...) De o prad-așa bogată încă nu s-a-ndestulat (Alex, 76); *Și de-ai călca* nouă țări / *Și de-ai trece* nouă mări, / Flori-

Scanned with OKEN Scanner

cică **n-ai găsi,** / Păsărică **n-ai zări,** / **Nici nevastă** mîndruliță, / **Nici copilă** drăguliță (Al, I, 115). Efectul retoric lipsește, însă, în paralelismul de influență populară.

Mai semnificative pentru tendința către echilibru pe care o dau versului sînt paralelismele în care termenii, dispuși fiecare în cîte un vers, pot fi grupați cîte doi: *Eu văz în tine pe-mplinitorul* / **Acelii drepte urgii** cerești, / *Eu văz în tine pe păzitorul* / **Vechii răstriște** cei strămoșești (H, 26); Dar *pe tine*, an tînăr, te văz cu mulțămire! / *Pe tine* te dorește tot neamul omenesc! / **Și eu** sînt mică parte din trista omenire, / **Și eu** a ta sosire cu lumea o slăvesc! (Alex, 86).

Dacă avem în vedere faptul că volumul lui Heliade-Rădulescu *Poezii* apare în 1836 și că primele ediții ale poemelor lui Gr. Alexandrescu datează din 1832, 1842 și 1847[4], ne dăm seama că limbajul poetic romantic s-a constituit în forme complexe și definite încă din primele momente ale existenței sale. O observație este, însă, necesară: complexitatea de forme nu depășește încă nivelul construcțiilor și al figurilor realizate la nivel sintactic. Mimetismul în fața formulelor retorice ale poeziei romantice europene s-a manifestat mai ușor în construcția sintactică, și acesta este motivul pentru care afirmam mai sus că limbajul poetic romantic poate fi considerat constituit — în linii esențiale — încă din primul moment al existenței sale, poezia lui Heliade și a lui Gr. Alexandrescu[5]. Nivelul figurilor semantice s-a precizat, însă, mai greu și s-a modernizat treptat, spre deosebire de cel sintactic, căci se datorează mai puțin unor influențe directe și detectabile ale unor surse livrești, depinzînd în mai mare măsură de inovația individuală a scriitorilor. De aceea, așa cum au circulat de la un autor la altul scheme sintactice paralele, cu valoare retorică, au circulat și tipurile de figuri, ajungîndu-se la un moment dat, în poezia dintre 1850—1870 (ca și mai înainte, în perioada premodernă) la existența unor stereotipii figurative care au dăunat poeziei generației de la 1848 mult mai mult decît șabloanele retorice curente la majoritatea autorilor.

---

[4] Ediție alcătuită prin reluarea unor poezii publicate anterior — *Suvenire și impresii. Epistole și fabule.*

[5] Cf. și Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii literare moderne*, partea a II-a, București, TUB, 1975, p. 31—38, 47—55.

Scanned with OKEN Scanner

Nici în poezia lui Bolintineanu paralelismul nu apare eliberat de nota retorică, dar raportul nu mai este la fel de strîns ca la „retoricii" prin excelenţă — Heliade şi Alexandrescu. De cele mai multe ori, la Bolintineanu se constituie în structuri paralele propoziţii dotate cu intonaţie, exclamativă sau interogativă (cf. *infra*) : *Oh ! amar cui o priveşte* / Un minut făr' de iaşmac ! / *Mai amar cui o iubeşte !* / Dorurile nu-i mai tac (B, 5) ; Dar ce este-un mare nume / Şi averi ce noi dorim ? / *Cine-a moştenit o lume,* / *Ca şi noi s-o moştenim ?* (B, 15).

Paralelismul enumerativ devine la Bolintineanu figură centrală — element de compoziţie — în textul unor poezii (cf., de ex., dublul paralelism plurimembru după care se structurează, în forma unei intervenţii în stil direct, poezia *Fata popii*) : **De-aş fi paşă sau vizir,** / **N-aş avea** sileaf de fir, / *Nici* seraiul de granit / Cu pridvorul aurit ; / *Nici* bogate caicele, / *Nici* eunuci privighetori, / *Nici* harem cu cadînele, / *Nici* grădini cu scumpe flori ; / Dar mă jur pe prooroc, / Să mor fără de noroc ! / **Aş veni** la voi aici, / Cu o ceată de voinici, / **Şi-aş fura,** făr' de păcat, / Fata popii din Galaţi, / Cu păr negru şi bogat, / Cu ochi dulci şi lăcrimaţi ! (B, 49).

Fragmente întregi de poeme se supun construcţiei în acest paralelism enumerativ şi la Heliade-Rădulescu; exemplificăm cu un pasaj în care paralelismul anaforic-cadru este susţinut de un paralelism la cezură : Pe la fîntîni m-aşteaptă, *cu unda* se răsfrînge, / *Cu frunza* îmi şopteşte, *cu zefirul* suspină, / *Cu valea* îmi răspunde, *cu patima* mea plînge, / *Cu dealul* se înalţă, *cu cîmpul* se alină. // *Cu floarea* se dă-n leagăn, *cu iarba* undoiază (H, 25). După cum se observă, efectul unei asemenea construcţii este excesiv retoric, întru totul asimilabil ca funcţie cu enumerarea redundantă.

Tot la Heliade apare o combinaţie puţin obişnuită între *anadiploză* şi *epanadiploză*, avînd drept rezultat un paralelism asemănător chiasmului : *Ele* fugea de mine ş-**în veci** mi-era de faţă, / **În veci** eu după *ele* eram neobosit ; / În goan-ostenitoare *ele* mi-era povaţă, / Dar să le-ajung vreodată **în veci** mi-a fost oprit (H, 40).

Chiasmul propriu-zis, formă de paralelism inversat, este destul de rar întîlnit în poezia acestei perioade, iar atunci cînd apare se justifică prin sensul aforistic pe care îl con-

Scanned with OKEN Scanner

feră textului ori, eventual, prin sublinierea unor contraste: Dar *înțelepciunea* **fără-a cuteza,** / E ca *cutezarea*, **fără-a cugeta** (B, 67); Folosul este să ne iubim, / *Vremea* **să treacă, să stea** *amorul* (H, 13). Refrene în paralelism chiasmic există la Alecsandri: Vin *Floriile* **cu soare** / Și **soarele** *cu Florii* (Al, I, 364).

Pe repetiție se bazează și figurile etimologice, de asemenea nu foarte mult uzate în poezia epocii: *poliptotonul* și *parigmenonul*, reluări ale aceluiași cuvînt în forme gramaticale diferite sau sub forma unor derivate de la același radical: În darn cat *a sa umbră, prin umbre*, prin lumini (B, 50) — unde poliptotonul presupune și o ușoară modificare de sens, apropiindu-se de o *antanaclază* care a circulat în poezia românească de la Eminescu la Arghezi; Insulă-n valuri *statornic sta* (H, 39); A spus și iată: sîntem *luminători ai lumii* (H, *Anatolida*); Ea nu era *schimbată*, ci eu *m-am fost schimbat* (H, 41); Păstrează suvenirea d-*o noapte* sîngeroasă / Ce mult s-asemănează cu sînu-mi cel *noptos* (H, 47).

2.3. Nota retorică, trăsătură globală a poeziei lui Heliade sau Gr. Alexandrescu, este dispusă diferențiat în opera lui Bolintineanu (*Florile Bosforului* se situează în afara retorismului, căci paralelismele și simetriile acestui volum au o sursă populară; legendele istorice, în schimb, uzează mult de efectele retorice ale diverselor forme de repetiție). Elementele stilistice care converg către realizarea efectului retoric nu sînt izolate între ele, ci se combină în aceleași contexte.

Caracterul spectaculos retoric pe care îl au atît poemele lui Heliade, cît și unele dintre poeziile lui Gr. Alexandrescu se datorează, de multe ori, diferitelor forme de **adresare,** fie realizată ca element de compoziție a poeziilor, fie ca grup de figuri (interogația și invocația retorică, imprecația).

Nu ne vom opri asupra primei forme de manifestare a adresării; amintim doar că multe dintre compunerile poetice ale lui Gr. Alexandrescu (în special *Epistolele*) sînt formulări adresate, avînd un model direct în altă literatură, și că prezintă, în consecință, toate mărcile gramaticale și lexicale care presupun existența unui interlocutor: vocativele, pers. a II-a a pronumelor și verbelor, formele de imperativ, interjecțiile și exclamațiile, interogațiile — chiar fără funcție retorică — ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul figurilor, interogația și invocația retorică, la care se adaugă imprecația, sînt cele mai frecvente forme ale adresării.

Interogația retorică este figura care nu lipsește la nici unul dintre reprezentanții primei generații romantice, dar modul în care ea este introdusă în text îi grupează din nou împreună pe Heliade și Gr. Alexandrescu, eventual pe V. Alecsandri din ciclurile *Legende* și *Ostașii noștri*, în timp ce la Bolintineanu adresarea interogativă este un mijloc de compoziție a poemelor alcătuite din două intervenții orale.

Interogația simplă există mai puțin la Heliade sau Alexandrescu; *suita* de interogații retorice, în schimb, este deosebit de frecventă, compusă fie din trei termeni, fie din patru, fie constituind o „enumerare" interogativă în lanț, neorganizată decît cel mult în funcție de sintaxa poetică și de metrică: *Ce fu a ta lucire? Și ce ne prevestește? / Ce înger te întoarce? Ce înger te-a adus? / Și cum se pun acelea care cu tine pier?* (H, 22); Blînd serafim! O, înger! *ce este-a ta solie? / Care îți este slujba? Ce vrei aicea jos? / Pacea vestești tu lumei? Pacea aduci tu mie? / Ce flacări pui în sînu-mi, o, serafim frumos?* (H, 24); *De unde oare vine? / Din sferele senine? / Din zefirii ce zbor? / Din iarba ce șoptește? / Din planta ce trăiește? / Din floare? din izvor?* (Alex, 95); Dar *pentru ce orașul atît de strălucit / Acum între orașe e cel mai umilit? / Ce voie prea înaltă, ce lege porunci / Căderea dopotrivă cu înălțarea-a fi? / E o fatală soartă? sau pe acest pămînt / Lăsă urmele sale blestemul unui sfînt?* (Alex, 68); Au fost! *acum ei unde sînt?...* (Al, II, 67); Dar *cine-acum, ca raza, în lumea nopței zboară? / Ce umbră cu sfială prin arbori se strecoară / Și merge drept la malul pîrîului din vale?* (Al, II, 71); Ei bine,-n astă țară, *ce sîntem noi?... și cine / Au îndrăznit s-arunce în noi cu-așa rușine / Ca să videm Mărirea căzută-n îngiosire / Si Eroismul sacru plătit cu umilire?* (Al, II, 203).

Efectul stilistic al suitei interogative este în asemenea măsură lipsit de varietate, încît oricare dintre numeroasele exemple de mai sus ar putea figura în opera fiecăruia dintre scriitorii analizați. Retorismul se dovedește a fi, încă o dată, elementul stilistic unificator al poeziei întregii generații.

Acestor adresări interogative situate în planul liric al

Scanned with OKEN Scanner

autorului, Bolintineanu le opune interogația din planul „personajelor". În discursurile adresate ale eroilor din *Legende istorice*, interogația ia formă ternară, iar caracterul oratoric al expunerilor este sprijinit și de interjecțiile orale: *Unde este timpul cel de vitejie?* / *Timpul de mari fapte?...* **vai!** *n-o să mai vie?* (B, 66).

Formele oralității manifestate în construcția adresată a unor poezii dau scriitorului prilejul de a realiza compoziții situate deasupra mediei, în limbajul poetic al întregii perioade (cf., de exemplu, *Tu dormi*, îmbinare de mărci adresative situate la toate nivelele). Alte poezii se construiesc în alternarea interogație-răspuns (cf. *Legivera*, din ciclul *Florile Bosforului*); o suită de interogații care compun tot textul este încheiată, în ultimele două versuri, cu o exclamație-răspuns: *Pe la tine cine merge?* (...) *Lacrimile cine-ți șterge?* (...) *Cine coama-ți aurată* / *O răsfață grațios?* (...) // Sufletu-ți cu bunătate / **Îmi răspunde** printre vînt: / *„Palida singurătate* / *Mă răsfață pe pămînt!"* (B, 38).

Dealtfel, același procedeu poate fi urmărit la Bolintineanu și în volumul *Legende istorice*, în discursurile adresate. Finalurile poeziilor „eroice" sînt concluzive și aforistice: „(...) Nu va mai bea nimeni din această cupă; / Cînd un suflet mare se va arăta, / Hîrburile cupei le va aduna". / Zice, aruncă cupa și o sparge-n trei... / *Nimeni n-a strîns încă hîrburile ei.* (B, 67). Construcția presupune un efect-surpriză, a cărui sursă trebuie căutată tot în caracterul său retoric.

Bolintineanu extinde sfera adresării, formă de oralitate pe care a practicat-o mult, în afara textului: cele două planuri ale multor legende istorice (vorbitor și interlocutor) nu se mai limitează la cadrul poeziei, ci cuprind în interogație și sfera lectorului. Apar astfel expresii retorice adresate cititorului, elemente de contact liric care nu sînt proprii limbajului poeziei din această perioadă: *Vedeți voi* la umbra plină / Unor sălcii ce se-nclin / Pe această mare lină / Un corp dulce ca un crin? // E-o ghiaură albă, junǎ, / Ce se scaldă, *o vedeți?* (B, 39).

Invocația retorică poate fi formulată la persoana a II-a, și atunci sensul său este mai apropiat de adresarea simplă, ori la persoana a III-a, iar în aceste situații caracterul retoric al figurii se accentuează.

Scanned with OKEN Scanner

Adresarea la persoana a II-a apare fără excepție la toți romanticii din prima generație: Eu n-am venit, *o, umbre,* să turbur pacea noastră (H, 48); Sîngerată, *tu, Grecie,* / *Rumânie* ce slăvesc, / Îmbărbătată *Serbie,* / De *voi* eu mă-nsuflețesc (H, 6); *Juni ostași* ai țării mele, însemnați cu stea în frunte! / *Dragii mei vultani* de cîmpuri, *dragii mei șoimani* de munte! (Al, II, 197).

Adresarea la persoana a II-a este, în genere, o sursă a antitezei, căci în expunerea retorică se stabilesc opoziții cu persoana I (în ex. de mai sus, antiteza se manifestă într-un context mai larg): Tot e tăcut și jalnic: însă așa cum *ești* / Singură *porți* povara măririi românești, / *Tîrgovește căzută!* poetul întristat / Colore variate în sînu-*ți* a aflat (...) / și **dac-am asculta** / Ceea ce în favoru-*ți* reclamă slava *ta,* / A vitejilor umbră **d-am ști** se o **ein-stim,** / Vrednici de libertate **noi am putea să fim** (Alex, 69); Sărutare, *umbră veche! priimește*-nchinăciune / De la fiii României care *tu* o *ai cinstit:* / **Noi venim** mirarea **noastră** la mormîntu-*ți* a depune (Alex, 72). Invocația retorică pură, neinclusă într-o replică adresată, apare rar la Bolintineanu: *O, fiu al piericiunii! om, mizeră țărînă,* / Ce într-o zi trăiește și un fatal minut / *Coboară în morminte nestabilul tău lut!* (B, 6). Mai proprie spiritului său este alternarea adresărilor retorice interogative cu formele de invocație: **Sfîntă Românie!** *oare nu suspini?* / *Carnea ta se vinde la barbari străini!* / (...) **Și tu, dragă țară, stai în nepăsare!** / *A slăbit poporul cel nebiruit?* / *Sîngele lui tînăr oare-a putrezit?* (B, 73).

Cînd invocația nu este propriu-zis adresativă, ci se formulează la persoana a III-a, ea are un caracter retoric și mai pronunțat, care rezidă în aparenta contradicție dintre invocație și o persoană verbală sau pronominală non-adresativă. La Heliade, în astfel de formule se încadrează imprecația: *Ce spaimă de-ntunerec! ce iazmă-ngrozitoare!* / *Viclean ascuns, fățarnic, împielițat Satan.* / *Un duh semeț de vrajbă, turbat de răzbunare!* / Șarpe îi era limba, *pe cinstea mea dușman!* (H, 42). La Gr. Alexandrescu, invocația trecutului se formulează la persoana a III-a: *A! unde e acuma puternica mărire* / Din vremea cînd a țării puternică oștire / În lupte uriașe Buzeștii comanda, / Cînd *vulturul Daciei* cu fruntea-ncoronată, / Și *duhul răzbunării* cu manta-i sîngerată / *Da semnul biruinței și calea* **ne-arăta!** (Alex, 83).

Scanned with OKEN Scanner

3. FIGURILE SEMANTICE

3.0. Caracteristica retorică este mai marcată în cazul figurilor de construcţie şi al celor bazate pe intonaţie, în special pentru poezia filozofică a lui Gr. Alexandrescu şi pentru Heliade-Rădulescu. Nivelul semantic este, în schimb, cadrul de manifestare a stereotipiilor figurative care au definit limbajul poetic al primei generaţii de scriitori romantici. Raportul dintre inovaţie şi imitaţie este greu de stabilit şi pentru această perioadă, ca şi pentru poezia preromantică, iar circulaţia figurilor propriu-zise (epitete sau metafore), a cîmpurilor semantice predilecte ca sursă a figurii (comparaţie ori metaforă) şi a tipurilor celor mai frecvente (epitete generalizatoare, ornante, nonsinestezice; metafore explicite sau curente, metonimii) în întreg limbajul poeziei din epocă explică şi caracterul deosebit de unitar al acesteia, pe care l-am considerat o premisă a analizei de faţă (*supra*, **1.**).

3.1.1. O trăsătură comună pentru *epitetul* din poezia tuturor scriitorilor pericadei este determinarea cu caracter *generalizator* pe care acesta o introduce, realizîndu-se sub forma *epitetului ornant*. Epitetul ornant, unul dintre cele mai folosite în poezia clasică[6], este foarte frecvent la toţi poeţii generaţiei, constituind componenta de bază a arsenalului figurativ comun epocii şi, alături de epitetul generalizator, prima formă stereotipizată. Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri — în special în primele sale volume — îl utilizează fără excepţie: *adîncă* spaimă (Alex, 83), dorinţi *amăgitoare* (Alex, 156), stele *argintii* (Al, I, 353), foc *arzător* (H, 26), *aspră* luptă (Al, I, 346), zi *augustă* (H, 53), *blîndu*... serafim (H, 46), *blînd* străluceşte (H, 20), *colosală* mărire (Alex, 75), *cruda* ursitoare (B, 13), luptelor *cumplite* (Alex, 67), *cumplita iarnă* (Al, I, 349), *divina*-i frumuseţe (B, 36), *dulce* plai (Al, I, 360), tablou... *fantastic* (Al, I, 353), *frumosului* meu... serafim (H, 46), serafim *frumos* (H, 24), *frumosul* ideal (Al, I, 346), *frumoasa* primăvară (Al, I, 363), o tînără părere,

---

[6] Cf. consideraţiile asupra istoriei diverselor categorii de epitete la Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în vol. *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968, p. 158—159; pentru limbajul figurativ al epocii, cf. Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice româneşti*, în vol. *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, loc. cit., p. 163—165, 171—172.

Scanned with OKEN Scanner

frumoasă (B, 36), părere... *ideală* (ib.), templu *maiestos* (Al, I, 353), *mari* palaturi (Al, I, 354), *măreţe* suvenire (Alex, 78), tablou *măreţ* (Al, I, 353), *mîndre* fete de-mpăraţi (Al, I, 353), *palidă* lumină (Al, I, 345), *sfîntul* nesaţiu (H, 40), *splendide* oraşe (Al, I, 346), *splendida* lumină (B, 7), *tînără* părere, frumoasă, ideală (B, 36), cetăţuie *veche* (H, 47), *viforoasa*... mare (H, 39).

Epitetul stereotip este o categorie care însumează asocierile impuse prin tradiţie literară: alături de anumite comparaţii — devenite banale — şi de metafore „împietrite", au circulat în limbajul poetic al tuturor scriitorilor aceleaşi epitete, în asocieri uneori inedite, alteori situate chiar pe lîngă aceleaşi determinate. Epitetul stereotip se explică şi prin împrumutul din creaţia populară, unde determinarea are prin excelenţă caracter generalizator[7]. Reluarea continuă a unui număr relativ redus de determinări pe lîngă aproximativ aceleaşi elemente determinate duce la crearea unor stereotipii *în sintagmă*, care revin de la un text la altul ori între diferiţi autori şi prin intermediul cărora poezia întregii epoci poate fi descrisă relativ unitar.

Se poate observa, deci, atît la Heliade şi Alexandrescu, cît şi la Bolintineanu sau Alecsandri, marea frecvenţă a epitetelor devenite stereotipe: *dulce, amar, palid, alb, dalb, fraged, graţios, divin, suav, sfînt, tainic, lin, adînc(at), blînd, uşor, senin, gingaş, aspru* (cf. *supra* epitetele stereotipe ale poeziei premoderne): tăcere *sfîntă* (H, 51), *tainicul* ei sfinţit (H, 47), lumină *sfîntă* (H, 46), visu-mi *dulce* (H, 40), gîndirea-mi cea *adîncată* (H, 40), *adînca* mea durere (H, 37), sînul tău *uşure* şi *blînd* (H, 29), ceasuri *amare* (H, 12), *senina* pace (H, 24); *palidă* zîmbire (Alex, 74), *adînci* murmure (Alex, 75), zîmbire *dulce* (Alex, 85), *amar* suspin (ib.), stea *blîndă* (Alex, 106), *blînd* înger (Alex, 107), *dulce* sunet (ib.), *palida* lunei rază (Alex, 108); *dulce* floare (B, 3), *dulci* mistere (ib.), raze *dulci* (B, 11), fantasma *dulce* (B, 36), mînă *dalbă* (B, 3), *alba* frunte (B, 11), farmec *graţios* (B, 5), noapte *graţioasă* (B, 12), *suave* aurele (B, 11); *palidă* lumină (Al, I, 345), strofă *dulce* (ib.), *dulce* farmec (Al, I, 346), dor *gingaş* (ib.), *asprul* ger (ib.),

[7] Cf. Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1978, p. 101—109; Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1979, p. 40—62.

Scanned with OKEN Scanner

alba lună (ib.), *tainic*... portret (Al, I, 347), *fragedele* ziori (Al, I, 373), umeri *albi* (Al, I, 369), hora *lină* (Al, I, 366), *dulce* înfrăţire (Al, I, 367), *dalba* luncii feerie (Al, I, 374), *frageda* sulcină (ib.), *gingaşe* zîmbiri (Al, I, 366), *albul* nor (Al, I, 371), umeri *dalbi* (Al, I, 349), rîpi *adînci* (Al, I, 358), cercuri *line* (Al, I, 359) etc. etc.[8]

3.1.2. Există şi anumite trăsături stereotipe ale *exprimării gramaticale* a epitetului, care au circulat la toţi poeţii generaţiei. Cea mai răspîndită, introdusă în poezia noastră — după toate aparenţele — de Heliade, este utilizarea epitetului *gerunzial*. Singurul poet mai refractar faţă de această construcţie s-a dovedit a fi Gr. Alexandrescu: naţiei *gemînde* (Alex, 80). Heliade o utilizează mult (şi pentru avantajele prozodice pe care gerunziul acordat — formă sintetică — le oferă), iar la Bolintineanu epitetul gerunzial apare încă din primele poezii: *jelinda* mea cîntare (H, 22), undele-i *muginde* (H, 27), *muginda* mare (H, 39), *şovăinda*, clătita mea fiinţă (H, 47), *zîmbindă* ca cerul (H, 29); *arzîndu-i* sîn (B, 5), flori *rîzînde* (B, 22). Pentru Alecsandri, epitetul gerunzial nu este o formă specifică, nici chiar în primele volume (cf. umbra... *adormindă* — Al, I, 37). Construcţia va mai apărea pînă în perioada de tinereţe a poeziei eminesciene.

Epitetul multiplu se explică, în întreaga poezie a primilor romantici, — în afară de tendinţa către o ornamentaţie încărcată — prin necesităţi prozodice.

Gr. Alexandrescu face excepţie de la această trăsătură caracteristică limbajului poetic al contemporanilor săi: nu utilizează în general numeroase determinări prin epitet şi, mai ales, evită epitetul multiplu. Lanţul de epitete poate fi întîlnit la el destul de rar: Zidu-i cel *înalt* (...), *pustiu şi învechit* (Alex, 67), locaş *adînc*, *tăcut* (ib.), adus ca o *crudă, sălbatecă* hiară (Alex, 89).

Epitetul dublu apare cu oarecare frecvenţă la Heliade sau Bolintineanu: sînu-mi *gemător, noptos* (H, 29), *o nepătrunsă şi-ngrozitoare* taină (H, 46); dar *fatal şi dulce*

---

[8] O analiză a epitetului din multiple puncte de vedere (categorii morfologice specifice, structură formală, categorii semantice) realizează Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în SLLF, III, 1974, p. 9—46; autorul constată, ca şi în majoritatea exemplelor noastre, că epitetul exprimat prin adjective constituie categoria morfologică cea mai răspîndită în prima fază a romantismului.

Scanned with OKEN Scanner

(B, 13), raze *dulci și argintoase* (B, 52), seara-i *dulce și senină* (B, 46).

Dar structurile ternare, specifice ornamentației romantice, vor caracteriza masiv abia poezia de după 1860 a lui Alecsandri *(Pastelurile)* și, de asemenea, pasajele „decorative" ale versurilor lui Bolintineanu, în special cele din *Florile Bosforului*; chiar pentru Heliade, altfel caracterizat prin largi desfășurări retorice, construcțiile cu trei și mai mult de trei epitete în lanț constituie o raritate: (el) merge, / *Blînd, dulce, vesel*; *ș-aspru* nu l-am văzut vrodată (H, 25), *Războinice, viteze,* heruvim *înfocate* (H, 26); Dar ea era *frumoasă, și junĕ, și plăcută* (B, 7), Cu colori *suave, magice, divine* (B, 21), Prin dumbrava *verde, fragedă, umbroasă* (B, 22), *Tînără, suavă, albă* / Ca o floare din Liban (B, 28); *Frumoasă, albă, junĕ,* cu formele *rotunde,* / Cu pulpa *mărmurie,* cu sînul, *dulce* val (Al, I, 345), Pe cîmpia *înălbită, netedă, strălucitoare* (Al, I, 352), nouri *albii, ușori, mărunți* (Al, I, 363), Noaptea-i *dulce*-n primăvară, *liniștită, răcoroasă* (Al, I, 361), [Aurora] *Dulce, veselă, rozie, scumpă* (Al, I, 378), *Vesela verde* cîmpie acu-i *tristă, vestezită* (Al, I, 348).

Inovația perioadei față de cadrele figurative ale limbajului epocii se manifestă — în construcția gramaticală a epitetului — sub două aspecte: (a) apariția și impunerea treptată a epitetului verbului; (b) construcția epitetului invers.

(a) *Epitetul verbului* este exprimat prin adverbe, multe dintre ele provenite din adjective: glasul plînge *dureros* (H, 51), *cu-ncet* se-ntinde umbra (H, 47), Demonul gelozie *turbat* mă sfîșia (H, 38), [Valuri] *mai repezi* năvălesc (H, 32), Zîmbetul ...*vesel* strălucește (H, 29), privește *dureros* (H, 23); aerul bea *dulce* roua dupe crin (B, 13), și ochii dulci ea pleacă *blînd* (B, 38), Și recheamă *dulce* tinerii săi ani (B, 52); Ziceau *cu-nfiorare* (Alex, 83). Să se remarce, dealtfel, dubla dependență a unora dintre epitetele de mai sus, care au funcție sintactică de elemente predicative suplimentare. Mai puțin manieristă, extinsă și la exprimarea prin substantiv cu prepoziție, determinarea verbului prin epitet se va izola, în contextul poeziei epocii, abia odată cu epoca de maturitate a lui Alecsandri: cadrele-aurite... apar *misterios* (Al, I, 345), revin *cu fericire* (Al, I, 360), se îngînă-*armonios* (Al, I, 370), se joacă *vesel*

Scanned with OKEN Scanner

(Al, I, 379), *voios* răsună clinchete (Al, I, 349), strînge-n brațe-i *cu jălire* (Al, I, 350).

(b) O a doua inovație o constituie apariția *epitetului invers*, formă foarte rară în poezia epocii, dacă exceptăm din nou creația lui Alecsandri. Chiar din momentul inițial al existenței lor, epitetele inverse, construcții neobișnuite — mai apropiate de expresia metaforică — se stereotipizează; la toți scriitorii întîlnim, de aceea, aproximativ aceleași sintagme: *asprimea soartei* cînd v-a ținut (H, 16); Din *azurul mării* luna naște plină (B, 18); *asprimea iernei* (Al, I, 363), *splendoarele verdeții* (Al, I, 377), *răcoreala dimineții* (ib.). Cu o structură mai complexă, acest tip de epitet se află, în anumite realizări ale sale (și în exemplele de mai sus), la limita cu metafora.

3.1.3. *Epitetul personificator* și cel *metaforic* constituie inovația extremă a perioadei.

Epitetul personificator, existent în limbajul poetic încă din perioada premodernă, este mai puțin specific limbajului romantic al acestei prime generații; el poate fi considerat categoria cea mai slab reprezentată dintre toate tipurile de epitete[9]. Îmbinările asociază uneori epitetul personificator unei noțiuni abstracte, și acest tip semantic este singurul existent la Heliade: *ură umilită* (H, 41), *vicleană spaimă* (H, 46), *natura... fecioară* (H, 53), *mută-nfiorare* (H, 48), *umbra cutezătoare* [a serii] (H, 47). În versurile lui Alecsandri nu se poate determina o asemenea restricție, căci scriitorul personifică prin epitet în primul rînd elementele de decor ale naturii înconjurătoare, ca în poezia premodernă și ca în poezia populară: *focul vesel* (I, 350), *soarele... palid* (I, 349), *nufărul... întristat, oacheșele viorele, năltuța odoleană, bujorelul vioi* (I, 374), *cocostîrcul tainic... călător* (I, 359).

Epitetul metaforic apare rar la Heliade sau Alexandrescu, în afara stereotipiilor descrise mai sus (cf. **3.1.1.—3.1.2.**): *d-aramă glas* (H, 51), *tăcere sfîntă* (ib.), *umbra ...îngrozitoare* (Alex, 83), *tainecile-i raze* (Alex, 74). Demn de notat este faptul că epitetul metaforic se leagă de o expresie gramaticală care îi este proprie pînă în poezia modernă, și anume de substantivul cu prepoziție: *Un rumen de strigoaică* în veci se-mprumuta (H, 43) — epitet metaforic invers. Chiar la Alecsandri, epitetul metaforic are o

---

[9] *Ibid.*, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

gamă foarte restrînsă și duce la reluarea aceloraşi combinări: *bobocei de aur* (I, 362), alba lună / Revarsă-un *val de aur* (I, 346), *grîu de aur* (I, 369), *lacul* cel *de lapte* (I, 355), *șopîrlă de smarald* (I, 372), *fir de-argint* (I, 370), *lacuri de smarald* (I, 346), *trestii aurite* (I, 366), gingaşe *zîmbiri* / Ce viu răspînd în aer *electrice luciri* (ib.).

Epitetul contrastiv (formă a oximoronului) ar fi fost de aşteptat cu o mai mare frecvenţă în această perioadă incipientă a contrastelor romantice din limbajul poetic. Ca şi în celelalte cazuri, Alecsandri este scriitorul care uzează cel mai mult de contrast în determinare, marcînd pasul în materie de lărgire a inovaţiei; prezenţa acestui tip de epitet la scriitorii contemporani cu el este mai mult accidentală: În *muta* voastră *şoaptă* cîte-*mi vorbiţi* acu! (H, 51). Contrastul se stabileşte şi într-un context mai larg, între două determinări ale aceluiaşi determinat (sau ale unor determinaţi diferiţi): timpul *mult ferice în care-am suferit* (Al, I, 347), Bătrîni cu *feţe* **stinse,** români cu *feţe* **dalbe,** / Române cu *ochi* **negri** şi cu *ştergare* **albe** (Al, I, 366).

Cît priveşte *epitetul sinestezic*, în afara stereotipiilor doar accidental sinestezice pe care le implică frecvenţa determinărilor *dulce* şi *amar*, numai la Alecsandri apar sinestezii propriu-zise, care să antreneze toate domeniile senzoriale în asociere şi transpunere; se remarcă în sinesteziile lui Alecsandri o revenire cu oarecare periodicitate a domeniului tactil-caloric, ceea ce scoate realizările sinestezice ale scriitorului din sfera stereotipă a sinesteziilor frecvente în epocă: *umbra caldă* (I, 377), *Lumina* e mai *caldă* (I, 358), *dulcea*-i *răcoreală* (I, 379); *glasul aurit* (I, 345), *fragedul pămînt* (I, 368), *soare dulce cu* lumină şi *căldură* (I, 362).

Cu totul neaşteptate sînt, pentru această perioadă, *epitetele pleonastice*, a căror funcţie se asimilează determinării superlative. Din nou Alecsandri — şi doar în mod excepţional Heliade — construieşte sintagma determinat-determinare în acest mod: *soare luminos* (H, 30); *Aburii uşori* (Al, I, 372), *rai frumos* (Al, I, 371), *lucioli scînteitoare* (Al, I, 374), *aspre vijelii* (Al, I, 364), *fumuri cenuşii* (Al, I, 362), În zădar *urgie crudă*, / Lungeşti *noaptea-ntunecoasă* (Al, I, 357).

Inovaţia în construcţia epitetului se manifestă, deci, în două compartimente distincte. Gramatical, determinarea prin epitet părăseşte cadrul exclusiv al grupului nominal,

Scanned with OKEN Scanner

extinzîndu-se în grupul verbal; în cadrul frazei, lanțul de epitete cîștigă teren în fața determinărilor simple, dar această lărgire a contextului determinării se produce în ultima parte a perioadei și numai la unii dintre scriitorii analizați (Bolintineanu și Alecsandri). Semantic, epitetul tinde să depășească sfera generalizator-ornantă a determinării, care rămîne totuși încă bine reprezentată și dă naștere stereotipiilor poetice de mare circulație; apar, astfel, noi categorii de epitet, figurativ situate la limita cu personificarea, cu metafora, cu oximoronul sau cu sinestezia, categorii cu extindere timidă încă, dar care vor avea o răspîndire mai mare în perioada următoare a limbajului poetic: astfel, încă o dată, Alecsandri se dovedește, prin inovarea în aceste domenii ale determinării — în mai mare măsură decît restul generației sale — precursorul poeziei eminesciene.

3.2. Personificarea este o figură clasicizantă, încă destul de frecventă în poezia romantică din prima perioadă. În afara epitetului personificator, figura apare asociată cu alte procedee, în special la Heliade și Gr. Alexandrescu: *aluzia mitologică* și *antonomaza* (sub forma numelor proprii — de persoane sau geografice — pentru întreaga „specie" căreia acestea le sînt considerate reprezentative): *Eufrat... Spune-a strămoșilor stare* (H, 5); *A lumii-ntreagă scăpare / Araratul* oarecînd (...) / *A vestit* pe el purtînd (H, 4); *Parnasul și Olimpul cu fală se priviră,* / Cînd flotele barbare zdrobite le *zăriră* (Alex, 79); Însuși domnul naturei zisese altădată / Că pentr-un drept el *iartă Gomora* vinovată (Alex, 84) [„iartă pe cei vinovați"].

Stereotipe sînt personificările aluziv mitologice, pe care le întîlnisem în perioada premodernă în poezia unui Iancu Văcărescu sau Costache Conachi: Și deodată *Aurora* se ivește *radioasă* (Al, I, 378).

Alături de aluzia mitologică, Alexandrescu folosește — într-un anumit tip de poeme, acelea în care opune prezentului gloria trecutului — *aluzia istorică: Amor care adoarme și legi și datorie: / Antonie-i jertfește a lumii-mpărăție* / Și află un mormînt (Alex, 104); Spun că în urma luptei, în Asia bogată, / Daca maometanii vedeau cîteodată / Un armăsar ce-n preajmă-i căta el sforăind, / Coprinși d-adîncă spaimă ziceau cu-nfiorare, / *Că el a văzut umbra acea îngrozitoare / A lui Mihai Viteazul asupră-le viind* (Alex, 83).

Scanned with OKEN Scanner

Cele mai curente în această etapă a limbajului poetic sînt, însă, personificările care încadrează în contexte proprii animatului sau umanului elemente din sfera descriptivă și naturală. Personificarea naturii înconjurătoare este specifică pentru V. Alecsandri în general și în special pentru volumul de *Pasteluri*. Întregi poeme se centrează, în acest volum, pe o figură predominantă, personificarea (fie rezultată din sensul verbului, fie realizată prin determinarea cu funcție de epitet personificator). Această figură centrală cu dezvoltare în text explică apariția personificării în lanț: Prin rîpi adînci *zăpada* de soare *se ascunde*. / *Pîraiele* umflate *curg* iute *șopotind* (I, 358); [bradul] Și *privește cu-ntristare* / Cum se primblă prin răstoace / *Iarna pe un urs călare*, / *Iarna cu șepte cojoace* (I, 356); O pătrunzătoare *șoaptă umple lunca*, se ridică. / Ascultați!... *stejarul* mare *grăiește cu iarba* mică, / *Vulturul cu ciocîrlia*, *soarele cu* albul *nor*, / *Fluturul cu plînta*, *rîul cu* limpidele *izvor* (I, 371).

La clasicizantul Heliade, acest tip de personificare „ornamentală" este mai puțin așteptată. Ea apare totuși, și existența figurii — în forme atît de asemănătoare, încît dau naștere la expresii stereotipe — la doi scriitori atît de deosebiți ca structură, constituie un argument în plus pentru demonstrația pe care o întreprindem și care are în primul rînd în vedere caracterul unitar al limbajului figurativ dintre 1830 și 1860: *stejarul* (...) / Vîntul cînd se răscoală, el *geme și suspină*, / Trosnește și răstoarnă orice l-a-ncongiurat, / Și tot ce mai rămîne *privește dureros* (H, 23); *Muntele al său creștet înalță și privește* (H, 47); Și *rîul* p-a lui cale *șoptește* șerpuind (ib.); *Natura* toată *doarme* (H, 48); *frunza* pe zid *șoptește*, / *Iarba pe mușchi întreabă* (ib.); *Natura se deșteaptă* (H, 52); *Șoapta nopții se aude suspinînd* încetișor (Al, I, 378); *voioasă lunca rîde* (Al, I, 370); *pămîntul* dezmorțit / *Cu mii și mii de glasuri semnalului răspunde* (Al, I, 363).

Aceleași sînt elementele care se personifică (*natura*, *rîul*, *pămîntul*, *frunza*, *muntele* etc.) și aceleași sînt formele personificării (verbe specifice clasei animatelor, utilizate în asociere cu substantive neanimate).

3.3. *Comparația* este bine reprezentată în limbajul poeților romantici din prima generație. Variată din punctul de vedere al structurii sintactice, comparația se realizează și sub forma sa *sensibilizatoare* și sub forma *abstractizantă*

Scanned with OKEN Scanner

(cu termenii selectați exclusiv din domeniul abstract sau dirijată spre abstract)[10].

Comparațiile generalizatoare, în care predomină elementul abstract, apar în special în versurile lui Heliade-Rădulescu; în categoria comparațiilor abstract-generalizante se instalează și cea mai mare parte a formulelor „cristalizate", cu comparantul selectat din sfera unor noțiuni foarte generale sau dintre substantive abstracte încadrate în sfera temporală *(vecia, moartea, umbra, fantoma, cugetul, viața, blîndețea)*: Ast *munte, vechi ca vecia* (H, 4); La locul lor *stau toate, ca moartea neclintite* (H, 48); *Zidul ca o fantomă* (ib.); *Ca viața* se răvarsă *o mută-nfiorare* (ib.); *Un rece vînt* se simte *c-a morții răsuflare* (ib.); *Ca cugetul, ca umbra* era *nedezlipită* (H, 38).

La Heliade, comparația concretă este mult mai rară și nici ea nu se situează în afara stereotipiilor, amintind de sferele preferate ale comparației populare: Vezi *lacrămile curgînd* (...) / *Ca două rîuri* ce se-mpreună (H, 12); *chip ca fulger* (H, 10); *Ființa-mi ca o barcă* (H, 27); Iar *tu ai fost ca floarea* acea primăvăroasă (H, 23); Și *eu sînt ca metalul* ce plînge după tine (H, 22).

În sfera abstractă se construiește și comparația lui Alecsandri, în special în perioada de după 1860, iar comparantul aparține și el sferei celei mai abstracte *(gînd, iluzie, fantomă / fantasmă, vis)*: *bradul* (...) / Printre negură se pierde / *Ca o fantasmă* geroasă (I, 356), *Frunzele-i cad*, zbor în aer, și de crengi se dezlipesc / *Ca* frumoasele *iluzii* dintr-un suflet omenesc (I, 348); *Noaptea-i dulce*-n primăvară, *liniștită, răcoroasă* / *Ca-ntr-un suflet cu durere o gîndire* mîngîioasă (I, 361); *Soarele* rotund și palid se prevede printre nori / *Ca un vis* de tinerețe printre anii trecători (I, 349); *Aburii* ușori a nopții *ca fantasme* se ridică (I, 372); *o brazdă* argintie / Ce-n clipă-i *trecătoare ca viața-n vecinicie* (I, 387).

Alecsandri contracarează, însă, în aceleași cicluri de poezii, excesul de abstractizare a limbajului prin caracterul foarte concret al metaforei sau comparației, prin extra-

---

[10] Cf. Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1974), 6, p. 487—498; pentru paralela cu comparația folclorică, cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, București, EARSR, 1972, p. 128—159; Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, loc. cit., p. 109—116; Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, loc. cit., p. 100—123.

gerea figurii din domeniul fabulosului popular, ca și prin abuzul de determinări (cf. *supra*): *Fulgii* zbor, plutesc în aer *ca un roi de fluturi albi* (I, 349); Mii de *stele* argintii... ard *ca vecinice făclii* (I, 353); *un foc* tainic strălucește / *Ca un ochi roș de balaur* (I, 361); *se ridică*-nalt pe ceruri, / *Ca balauri din poveste, nouri negri* plini de geruri (I, 348); *Umbra ta* (...) / *Ca o nimfă pînditoare* de sub arbori înfloriți / Ea la sînul ei atrage călătorii fericiți (I, 371); Iar *zăpada cristalină* pe cîmpii strălucitoare / *Pare-un lan de diamanturi* (I, 353).

Comparațiile generalizatoare și stereotipe, la care ne-am aștepta în poezia lui Gr. Alexandrescu, lipsesc. Foarte rar comparația se limitează la domeniul abstract: An nou! *Aștept minunea-ți ca o cerească lege* (Alex, 87). De cele mai multe ori, însă, în opoziție cu alte trăsături de proveniență clasicizantă din limbajul poetic al scriitorului, comparația are caracter concret în ambii săi termeni, îndeplinindu-și astfel funcția sensibilizatoare pe care i-o sublinia Tudor Vianu: Precum *o sentinelă* pe dealul depărtat / *Domnește mănăstirea* (Alex, 67); Niciodată astă *lună ce înoată în tărie,* / *Ca fanal purtat de valuri pe a mărilor cîmpie* (Alex, 76).

Caracterul sensibilizator este și mai evident în cazul figurilor cu comparat abstract, dirijate către un comparant concret: *gîndirea*-mi se arată / *Ca tigrul în pustiuri o jertfă așteptînd* (Alex, 99).

Fraza oratorică, demonstrativă, pe care au utilizat-o în vers și Heliade și Alexandrescu, dă prilejul apariției unor comparații dezvoltate, cu termenii amplificați prin determinări (inexistente, de exemplu, la Alecsandri). Ele au un evident caracter retoric și ies din cadrul mai restrîns al figurii propriu-zise, reprezentînd în text un fel de „demonstrații" construite în paralelism: *Dar ca luceafărul de apus,* / Care cu seara pe cer s-arată / (...) **Astfel** *nădejdea*-mi cea mîngîioasă (...) / *Atunci apuse* cînd se ivi / În a mea inimă dureroasă (H, 13); *Poetul* aci este strein și călător; / **Astfel** *vulturul* mîndru din nalta sa privire / Parcă ar zice lumei (...) (H, 22); *mănăstirea învechită,* / (...) **Părea** *unul din acele osianice palate,* / Unde geniuri, fantome, cu urgie se izbesc (Alex, 75); *Voi alerga la tine* în dureri și necazuri, / De oameni și de soartă cînd voi fi apăsat: / **Astfel** *corăbierul,* cînd marea e-n talazuri, / *Aleargă la limanul* ce-adesea l-a scăpat (Alex, 94).

Scanned with OKEN Scanner

Acest tip de comparație dezvoltată există și la Bolintineanu, cu termenii uneori dublați, dar fără o frecvență prea mare și cu net caracter concret: Într-o sală-ntinsă, printre căpitani, / *Stă pe tronu-i Mircea încărcat de ani.* / **Astfel** *printre trestii tinere-nverzite* / *Un stejar întinde brațe vestejite,* / **Astfel** *dupe dealuri verzi și numai flori,* / *Stă bătrînul munte albit de ninsori* (B, 61).

În poezia lui Bolintineanu pot fi identificate toate tipurile de comparații. Predomină, însă, din punctul de vedere al exprimării sintactice, comparația dezvoltată, iar din punct de vedere semantic comparația abstractizantă și stereotipă. Aceste „banalizări" ale comparației provin și din revenirea la comparant, cu oarecare frecvență, a unei sfere semantice limitate (*marea* și *astrele*), din care își extrag substanța aproape toate comparațiile volumului *Florile Bosforului*: Dar iată *baiadera ! ca steaua în lumină,* / Ea arde-n frumusețe lumească și divină (B, 9); Ca o dulce sărutare, / *Ca un val p-acest Bosfor,* / *Omul rădăcină n-are* / Pe pămîntul cel de dor (B, 15).

Comparația abstractizantă este a epocii în general și, de aceea, recunoaștem la Bolintineanu aceleași substantive mai abstracte la comparant, pe care le remarcam în realizarea figurii la Heliade sau Alecsandri (*umbră, fantasmă-fantastic, vis*): *Chioscuri și saraiuri* după două maluri / *Ca fantastici umbre* după dînșii zbor (B, 17); Peste fața mării, *dalbe caicele,* / C-odalisci cu văluri, trec și se deșir. / *Ca acele vise dulci și tinerele* / *Ce lucesc în fundul unui suvenir* (B, 21); *Steluțe rătăcite* scîntilă nencetat, / *Ca hora aurită,* / *A viselor ce zboară* pe-un suflet întristat (B, 23); Sora nu dă ascultare (...) / Înaintea doamnei *pare* / *Ca un fraged, dulce vis* (B, 69).

La Bolintineanu, însă, comparantul concret este tot atît de bine reprezentat ca și în poezia lui Alecsandri, ceea ce apropie structura semantică a comparației celor doi scriitori de caracterul concret în esență al imagisticii romantice: *Ca un glob de aur luna strălucea* (B, 52); *Ca o copilă blondă, frumoasa dimineață* (B, 32); *Viața noastră trece ca suava rouă* (B, 52). Chiar atunci cînd au o formă sintactică necanonică, deci cînd sînt construite fără adverb de comparație, în paralelism sau prin intermediul valorii comparative a verbului, comparațiile lui Bolintineanu se mențin într-un cadru semantic banal, uneori împrumutat liricii populare: *Chipul tău* **e rupt** *din soare* / *Sînul tău din crinuori,* /

Scanned with OKEN Scanner

Păru-ți din a serii boare, / Buzele-ți din foc de zori. // Ochii **i-ai răpit** *din mare, / Sufletu-ți* **e smuls** *din vînt, / De la flori a ta suflare, / Gîndu-ți de la duhul* sînt! (B, 68). Figura în lanț pe care o cuprinde exemplul de mai sus poate fi considerată comparație, dacă avem în vedere sensul contextual comparativ al verbelor *(e rupt din, i-ai răpit, e smuls)*; chiar așa însă echivalarea celor doi termeni prin intermediul verbului este foarte apropiată de structura gramaticală și semantică a metaforei explicite.

Evoluția generală a comparației se produce[11], în perioada primilor romantici, de la abstractul clasicizant — încă foarte bine reprezentat — către comparația concretă specifică romantismului, care va fi masiv ilustrată abia în poezia lui Eminescu. Comparațiile dezvoltate, cu o structură sintactică prea complicată, cu ramificații și termeni dublați, nu sînt caracteristice decît pentru romanticii retorici, dintre care ne-am ocupat în special de Heliade-Rădulescu și Gr. Alexandrescu. Comparația simplă, concretă, neretorică începe să fie reprezentată încă din această fază preeminesciană a limbajului poetic la D. Bolintineanu și, mai ales, la V. Alecsandri.

3.4.0. *Metafora*[12] cunoaște, în această perioadă, principalele forme sintactice și transpuneri semantice care se vor fixa în poezia modernă. Dacă unele categorii metaforice sînt încă slab reprezentate (metafora verbală, metafora simbolică, metaforele abstractizante), în schimb trăsăturile esențiale ale limbajului figurativ romantic pot fi deja urmărite (ne referim, în primul rînd, la caracterul predominant concret al transpunerilor metaforice: semantic, sfera concretă domină numeric atît ca sursă — termen metaforizat — cît și ca destinatar — termenul metaforic).

---

[11] *Ibid.*, p. 498.

[12] O analiză a metaforei în perioada 1830—1860 la Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR XXII (1973), 3, p. 217—239; cf. și Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 168—170; Felicia Șerban, *Aspectul structural și gramatical al metaforei în poezia lui V. Alecsandri*, CL XI (1966), p. 299—308. Pentru elementele comune între structura ori cîmpurile semantice predilecte ale metaforei din epocă și structura metaforei populare, cf. Lidia Sfîrlea, *Formele metaforice în folclorul românesc. Încercare de descriere tipologică*, în SLLF, III, 1974, p. 141—183; Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, p. 81—93; Gh. Vrabie, *Retorica folclorului*, loc. cit., p. 117—133; Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, loc. cit., p. 78—94.

Scanned with OKEN Scanner

3.4.1. Gramatical, cea mai bine reprezentată la toți scriitorii este *metafora explicită* nominală, care se poate construi în diverse formule sintactice: apoziție (AB), nume predicativ față de subiect (A este B), atribut substantival genitival ($BA_{Genitiv}$) sau prepozițional (B de A): *Clopotul* ...ast *d-aramă glas* (H, 52); *Inima-ți, altarul* de un ceresc amor (H, 29); O, tînăr *cîntărețe! pasăre trecătoare!* (H, 21); *fluturii, flori zburătoare* (Al, I, 371); *Luncă, luncă,* dragă *luncă! rai* frumos al țării mele (id.); *Inima*-mi toată în înfocare / *Vulcanul Etna* însuși *era,* / *Insulă*-n valuri statornic *sta* (H, 39), *Dunărea e mormîntul* taberei musulmane (H, 50), *Eu sînt* însumi *o umbră* împinsă de nevoi (H, 48); Cît pentru *baiadera* ce unda o răpise, / Sultanul cînd se duse, femeilor le zise: / „*Era o floare* dulce..." (B, 10); *Vălul nopții* (H, 15), *a veciniciei porți* (Al, I, 346); *un văl alb de promoroacă* (Al, I, 350).

Metafora implicită este, prin definiție, tot o metaforă nominală (B în locul lui A), dar substantivul metaforic poate apărea singur în context sau însoțit de o determinare; uneori, metafora-implicație poate lua și forma unei sintagme genitivale sau prepoziționale cu sens totalizator. Metafora implicită este, însă, mult mai puțin utilizată, în ansamblul poeziei romantice a primei generații: Deschis e *ochiul zilei* acum pe orizon (H, 52); Și-acuma își întinde *vălul de abanos* [„noaptea"] (H, 48); Cu-ncetu-și cîrmuiește *carul cel aburos* [„noaptea"] (ib.). Poezia lui Alecsandri, ca întotdeauna în compartimentul figurativ, reprezintă inovația și din acest punct de vedere; apar la acest scriitor metafore implicite, uneori chiar metafore cu valoare simbolică, de sursă populară: Iar în lunca pudruită cu *mărunt mărgăritar* (I, 352); Ziua ninge (...) / Cu o *zale argintie* se îmbracă mîndra țară (I, 349); *cetatea verde* se mișcă, se deschide [„stuful"] (I, 373); El [gerul] depune *flori de iarnă* pe cristalul înghețat (I, 350); Fie iarnă, fie vară, / Eu păstrez a mea *verdeață* (I, 357); Aprind *un soare* dulce în sufletul umbrit! (I, 358); Și cînd flăcăi și fete vor secera la vară, / În *valuri mari de aur* să-noate rătăciți! (I, 368).

Mult mai rară, în poezia acestei perioade, decît metafora nominală, se dovedește a fi metafora care se sprijină pe sensul contextual al unui verb. *Metafora verbală* este sectorul în care se fixează cel mai repede stereotipiile poeziei, căci inovația e mult mai puțin largă în acest caz. De aceea, majoritatea scriitorilor uzează de un cîmp semantic foarte

Scanned with OKEN Scanner

restrîns în domeniul metaforei verbale, care trece din poezia unuia într-a altuia cu mare ușurință ; verbele metaforice sînt aproximativ aceleași : *a (se) auri, a arde - a clocoti, a înflori - a însmălța*. Observăm încă o dată, ca și în poezia precursoare a epocii premoderne, revenirea unor metafore specifice și folclorului (*floare, a înflori, foc, a arde* și sinonimele lor aproximative) : cîmpul ce roua *însmălțează* (H, 52) ; muntele *rubinează* (ib.) ; Lunca-n giuru-mi *clocotește* (Al, I, 372) ; [Gerul] Iar pe fețe de copile *înfloreşte* trandafiri (Al, I, 350) ; *s-aurește* / Unda lină din Bosfor (B, 3).

Metafora adjectivală se manifestă gramatical doar ca formă de determinare, prin epitet cu valoare metaforică plasat în sintagma nominală (substantiv sau adjectiv) ori — mai rar — în sintagma verbală (adverb) ; cf. ex. *supra*, sub **3.1.3.** Mai aproape de structura metaforelor explicite sînt unele epitete metaforice exprimate apozitiv, prin substantiv în nominativ ; tipul, ilustrat mai tîrziu de poezia lui Eminescu, apare deocamdată extrem de rar : *natura... fecioară* (H, 53). Cu o redusă frecvență, epitetele metaforice exprimate prin substantiv precedat de prepoziție apar la toți scriitorii și constituie una dintre figurile care revin cel mai des în aceeași formă la scriitori diferiți ; stereotipiile se fixează cam în jurul acelorași determinări : *de aur, de argint, de aramă, de azur*.

O ultimă observație privind structura sintactică a metaforei are în vedere construcțiile dezvoltate în serii, *metaforele în lanț*. Și acestea sînt puțin numeroase, deși se pot identifica exemple la fiecare dintre cei patru scriitori cu care demonstrăm linia generală de dezvoltare a limbajului poetic din epocă : Ce-mi fuse oare *a ta ivire ?* / *Floare* sau *umbră, vis, nălucire ?* / Ah ! *izvor* vecinic *de* lung *suspin* (H, 13) ; O altă *aurora* în sufletu-mi *lucește*, / *Rază necunoscută* de-a altor lumi ziori (H, 46).

Metafora în serie semantic-coerentă se întîlnește uneori la Alecsandri, care prefigurează prin sfera cosmică-astrală, metafora amplă din postumele eminesciene : Mii de **stele** argintii / În *nemărginitul templu* ard ca **vecinice făclii.** / *Munții sînt a lui altare, codrii organe sonoare* / Unde crivățul pătrunde scoțînd *note*-ngrozitoare (Al, I, 353).

3.4.2. Transpunerile de sens se produc, în asocierea metaforică, în următoarele variante :

Scanned with OKEN Scanner

(1) *[Concret]* → *[Abstract]:* metaforele abstractizante sînt foarte rare în poezia romantică din prima generație; dacă la Eminescu vor putea fi identificate unele exemple de astfel de abstractizări ale unor substantive concrete, romantismul acestei faze incipiente se limitează încă la metafore concrete, în parte sub influența poeziei populare, care nu acceptă abstractizarea metaforică: *Viața ta e luptă* grozavă, nemblînzită, / *Iubirea* — vecinic *chin* (Alex, 104); Ia-mi *suferințe* aspre, turbate, / *De* adînci *chinuri* vecinic *izvor* (Alex, 101). Se poate observa, chiar în exemplele de mai sus, că sensul concret al unuia dintre termeni este discutabil, căci în context ei tind spre valori abstracte *(luptă, chin)*.

(2) *[Concret]* → *[Concret]:* metaforele concretizatoare constituie categoria cea mai bine reprezentată în poezia epocii; ea întrunește, în această determinare globală și generală, subspeciile metaforei personificatoare, sinestezice și hiperbolizante. Este de remarcat și faptul că din această categorie fac parte și metaforele împrumutate direct sau doar inspirate din poezia populară, prezente mai ales la Bolintineanu și în primele volume ale lui Alecsandri: pe-*ale fetii* albe *garoafe* dulci (B, 12); *ochi de foc* (B, 3), *umeri de crin, stele de aur* (B, 9) — ultimele 2 exemple sînt epitete metaforice.

Și în această categorie există metafore devenite „clișee", dar posibilitatea inovării este mult mai mare: O sprintenă *corvetă*, un răpide-*alcyon* (Al, I, 346); cerne *norii de zăpadă,*/ Lungi *troiene călătoare* adunate-n cer grămadă (Al, I, 349); *gura*, grațios *rubin* (B, 3); P-*al ei pat d-azur* plecată / *Luna* rîde cu amor (B, 34).

Dominanta numerică a acestei categorii o constituie *metaforele personificatoare: Luna rîde cu amor* (B, 34); P-*a dealului sprînceană*, pe *fruntea-i* cea rîpoasă (H, 47); *Veneția, regină* ce-n marea se oglindă (Al, I, 346), Privesc *focul, scump tovarăș*, care *vesel* pîlpîiește (Al, I, 354), Și pe *soare, falnic oaspe*, îl salută (Al, I, 377).

Metaforele sinestezice îmbină în sintagmă termeni aparținînd la două domenii senzoriale diferite; în afara epitetului — uneori doar accidental — sinestezic, sinesteziile sînt încă extrem de rare în poezia românească: pe care *alba lună / Revarsă-un val de aur ce curge* pintre flori (Al, I, 346) — asociere între domeniile vizual și tactil.

Scanned with OKEN Scanner

Metafora hiperbolizantă este proprie retorismului lui Gr. Alexandrescu, dar scriitorul nu abuzează de hiperbola romantică: Crezi tu că pentru tine *răsare sau sfințește* / Acel *uriaș falnic, al zilii domnitor?* (Alex, 105). O combinație cu metafora personificatoare realizează scriitorul într-o construcție metaforică implicită, în serie, apropiată ca sens de simbol: Cînd *vulturul Daciei* cu fruntea-ncoronată, / Și *duhul răzbunărei* cu manta-i sîngerată / *Da semnul* biruinței și calea ne-arăta! (Alex, 83) [„Mihai Viteazul"].

(3) *[Abstract]* → *[Concret]:* metaforele plasticizante, prin intermediul cărora o abstracțiune se concretizează, formează o categorie proprie spiritului romantic înclinat către spectaculos. Sferele unor noțiuni abstracte se apropie într-o figurație specifică epocii, prin asociere cu termeni care aparțin realității înconjurătoare, decorativă sau animată: *aripile vremii* (H, 45); Și rea e *bănuiala! un vierme al vieții* (id.); *vîntul soartei* (H, 30); *a patimilor rîpă* (H, 47); *plumbul datoriei* (H, 22).

(4) *[Abstract]* → *[Abstract]:* menținerea expresiei metaforice exclusiv în zone semantice abstracte duce aproape întotdeauna la metafore lipsite de putere expresivă; niciodată, însă, ca în această perioadă în care poezia trăia prin caracterul său discursiv și oratoric, metaforele abstracte n-au fost mai aproape de stereotipie: L-a *vieții-mi* viforoase prea liniștit *apus* (H, 47); *La toamna vieții* plină-n nevoi (H, 14); Atunci inima-mi zboară la *raiul vieții* mele, / La *timpul* mult ferice în care-am suferit (Al, I, 347); În zădar, *urgie crudă*, [„iarnă"] / Lungești noaptea-ntunecoasă (Al, I, 357); *demonul geloziei* (H, 38); *Ura-i îmi era pace* și *dragostea-i osîndă* (ib.).

Metaforele abstractizante (la unul sau la ambii termeni) nu sînt, după cum se poate observa, specifice spiritului legat de contingent al lui Alecsandri. Ele caracterizează, în primul rînd, expresia clasicizant-generalizantă a lui Heliade-Rădulescu și, în mai mică măsură, metafora lui Gr. Alexandrescu. D. Bolintineanu se situează pe o poziție aparte, refuzînd practic inovația metaforică și limitîndu-se la cîteva formule-tip inspirate de lirica populară și cantonate, de aceea, în zone metaforice concrete.

4. Descrierea, în evoluție, a limbajului figurativ din poezia „primei generații" romantice poate constitui ocazia pentru formularea unor trăsături generale, comune mai

Scanned with OKEN Scanner

multor autori, dar şi pentru degajarea unor concluzii care privesc expresia lor individuală în opera poetică.

Se pot distinge, astfel, două direcţii esenţiale, corespunzînd de fapt la două perioade succesive din evoluţia romantismului, faze ilustrate în literatura română de scriitorii pe care i-am ales pentru demonstraţie.

I. Heliade-Rădulescu şi Gr. Alexandrescu se dovedesc şi la o analiză bazată pe alte considerente decît cele general-stilistice sau literare, reprezentativi pentru zona expresiei retorice a romantismului. Trăsătura este aparentă nu numai la nivelul figurilor sintactice, ci şi în structura semantică şi gramaticală a tropilor: comparaţia abstractizantă concurată de cea concretă, epitetele generalizator şi ornant stereotipizate, personificarea frecventă, metaforele extinse asupra unor contexte amplificate etc.

Gr. Alexandrescu a trasat, în poezia din perioada 1830—1860, liniile generale ale limbajului poetic retoric, comune în bună măsură cu poeţii contemporani lui şi preluate, într-o primă perioadă, de poezia lui Eminescu; această caracteristică reprezintă principala sa inovaţie în limbajul poetic al epocii. E adevărat că Gr. Alexandrescu nu este singurul scriitor la care apar frecvent elementele de expresie ale retorismului — de sursă multiplă, clasicizantă şi romantică; dar poezia sa filozofică s-a pretat mai bine la formele bazate pe contexte largi, în fraze ample, pe care construcţiile sintactice specifice retorismului le presupun. Numai poezia lui Heliade-Rădulescu a fost, în epocă, la fel de aptă dezvoltării formelor sintactice retorice[13]. Dar Gr. Alexandrescu realizează, în limbajul poeziei filozofice, o unitate remarcabilă între nivelul *sintactic*, acela *al figurilor* şi *versificaţie*, unitate care la Heliade nu există în aceeaşi măsură. Versul lung, preluat din modelele de versificaţie ale romantismului şi reprezentînd, uneori, modificări faţă de formele prozodice ale lui Heliade — care îl influenţase[14] —, vers introdus masiv de Alexandrescu în poezia românească, este în perfectă concordanţă cu desfăşurările retorice pe strofe întregi ale repetiţiilor, paralelismelor sau figurilor bazate pe adresare.

D. Bolintineanu şi — mai mult încă — Alecsandri uzează

---

[13] Cf. Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii literare moderne*, partea a II-a, loc. cit., p. 28—38.

[14] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

mai puțin de retorism, aflîndu-se, în schimb, în mai mare măsură sub influența poeziei populare, atît în repartizarea și ponderea nivelelor figurative, cît și în formele prozodice[15]; ei aduc, în poezia din epoca 1830—1860, nota exotică pe care alți scriitori contemporani lor n-au cultivat-o[16]. Dacă Gr. Alexandrescu putea fi considerat, din unele puncte de vedere, un scriitor care face excepție de la limbajul curent al poeziei epocii, Bolintineanu este, dimpotrivă, reprezentativ pentru caracteristicile fundamentale ale acestuia și, în consecință, mai supus manierismului figurativ.

În sfîrșit, nota specifică a poeziei lui V. Alecsandri o constituie faptul că el se situează permanent — în această fază de început din evoluția limbajului poetic romantic — pe poziția scriitorului care inovează. Stilul său se dovedește a fi cel mai modern, versificația sa cea mai fluentă, iar la nivel figurativ se poate demonstra în fiecare sector al poeziei lui Alecsandri un echilibru cu totul personal între stereotipie — care e departe de a lipsi — și inovație — care predomină.

---

[15] Pentru o analiză a figurilor în opera lui Bolintineanu, cf. C. Cruceru, *Limba și stilul scrierilor lui D. Bolintineanu*, SILRL, II, p. 126—136.

[16] Cf. Edgar Papu, *Implicații ale Pastelurilor*, în vol. *Din clasicii noștri*, București, Ed. Eminescu, 1977, p. 66—81.

Scanned with OKEN Scanner

STRUCTURI COMPOZIȚIONALE ȘI MODALITĂȚI NARATIVE ÎN PROZA (GHEORGHE ASACHI, ION GHICA, MIHAIL KOGĂLNICEANU, C. NEGRUZZI, D. BOLINTINEANU, N. BĂLCESCU, AL. ODOBESCU, N. FILIMON, M. EMINESCU)

1. INTRODUCERE

1.0. Descrierea prozei narative din perioada modernizării stilului beletristic va fi realizată prin intermediul unei analize a dezvoltării și complicării procedeelor formale de expresie a narației, urmărite în evoluție cronologică. Identificarea anumitor structuri compoziționale, urmărirea realizării lor în variante deosebite, ca și a repartizării în ansamblul operei diferiților autori, poate duce la o sinteză asupra istoriei prozei românești; aceasta va cuprinde stabilirea unor tipuri compoziționale specifice fiecărei perioade ori a unor formule care au circulat în construcția prozei narative și — uneori — determinarea principalelor influențe exercitate asupra formelor narației românești.

1.1. În cele ce urmează, considerăm narația ca rezultat al unui proces de enunțare și textul narativ ca pe o formă particulară de enunț, perspectivă care oferă avantajul de a apropia studiul prozei narative de elementele formale caracteristice expresiei sale[1]. În analiza distribuțională și istorică a narației românești dinainte de 1880 utilizăm ca unități minimale *stilurile vorbirii* realizabile în enunțul narativ, ținînd seama de faptul că o distribuție diferită a acestora sau introducerea unor forme intermediare ori mixte coincide cu evoluția narației atît în proza europeană

---

[1] Pentru amănunte privind diversele aspecte ale enunțării și raportul lor cu enunțul narativ, cf. Tzvetan Todorov, *Problèmes de l'énonciation*, „Langages", V, 1970, nr. 17, p. 3—11; Emile Benveniste, *L'appareil formel de l'énonciation*, *ibid.*, p. 12—18; J. Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman*, în vol. *Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris, Seuil, Coll. „Tel Quel", 1969, p. 143—173; cf. și Mihaela Mancaș, *Structura narației romantice*, în vol. *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, București, EARSR, 1976, p. 179—216.

Scanned with OKEN Scanner

a secolelor precedente, cît și în proza românească din secolul al XIX-lea.

Anumite categorii gramaticale corespund principalelor forme de enunț narativ realizabil în proză, avînd funcția de a indica timpul, modalitatea sau persoana care participă la narațiune. Constituirea timpurilor narative în proza românească ocupă un capitol special (cf. *infra*, 4). În ceea ce privește rolul persoanei în alternarea stilurilor vorbirii, sînt necesare cîteva observații preliminare.

Preponderenței uneia sau alteia dintre persoanele gramaticale îi corespund, în enunțul narativ, structuri diverse: persoana I determină o structură monologică a narației, apariția persoanei a II-a implică structura dialogică sau adresativă, iar persoana a III-a presupune, de obicei, o structură „neutră" a textului, aceea care se limitează în genere la predominanța expunerii autorului. Indiciul gramatical al persoanei este determinant, deci, în stabilirea rolului pe care diversele *planuri ale narației* îl au în succesiunea acesteia: planul autorului este marcat de persoana a III-a (în proza obiectivă) sau de persoana I (în proza de tip memorialistic); în cadrul planului personajelor, pentru locutor este carcateristică persoana I (indiferent dacă este vorba de monolog, de monolog interior sau de o replică a unui dialog), iar pentru a marca prezența interlocutorilor apare persoana a II-a. Nu sînt excluse nici cazurile în care o narație este formulată — parțial sau în întregime — la persoana a II-a, dar acestea reprezintă situații-limită, specifice prozei moderne a secolului nostru; înainte de 1880, formele expunerii adresate vor apărea doar în calitate de elemente compoziționale fragmentare ale unui text.

Dacă transpunem aceste caracteristici în planul enunțului literar, se obține o diferențiere a enunțului pe „stiluri" ale vorbirii: locutorului îi corespunde, în mare, stilul direct, autorului — cel indirect, interlocutorul apare în dialog, registrul afectiv este redat prin diverse tipuri de dialog, monolog interior, stil indirect liber etc.

1.2. În prezentarea principalelor tipuri narative, ne vom ocupa mai întîi de apariția, repartizarea și complicarea formelor *primare* ale enunțului: *stilul indirect* și *stilul direct*.

În istoria literaturii universale moderne, primele apărute sînt narațiile redactate aproape exclusiv în stil indi-

Scanned with OKEN Scanner

rect ; stilul direct reprezintă, în epoca *Decameronului* lui Boccaccio sau în povestirile apropiate ca structură din Renaşterea franceză, „accidentul", elementul care actualizează în planul povestirii *personajul*. Iar evoluţia istorică ulterioară a variatelor forme de proză s-a caracterizat întotdeauna prin coexistenţa, diferit dozată în funcţie de epocă, de autori şi de specia abordată, a stilului indirect, baza texturii narative, cu enclave dialogate în stil direct — intervenţii nemediate ale personajului.

Această simplificată prezentare a formelor reproductive în naraţie, care coincide în cele din urmă cu o anumită viziune asupra structurii ei compoziţionale, nu poate fi urmărită într-o determinare (cronologică) la fel de precisă în evoluţia prozei narative româneşti din secolul al XIX-lea. În primul rînd, datorită faptului că începutul acestui secol reprezintă, pentru literatura română aflată în primele faze ale modernizării sale, o etapă deja evoluată în ceea ce priveşte formulele narative, precedată, cronologic, de scrierile în proză ale cronicarilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. În special secolul al XVIII-lea marcase o creştere considerabilă a relatării în stil direct, odată cu apariţia scenelor care nu mai erau redate prin prisma — distanţată — a autorului, ci, dimpotrivă, în care rolul personajului devenise mai important ; personajul începea să fie asociat de propria sa exprimare (directă), realizîndu-se în acest mod mutaţia fundamentală în evoluţia naraţiunii din toate epocile, şi anume posibilitatea de a se face abstracţie de timp. Într-adevăr, primul pas spre modernizarea naraţiei este constituit tocmai de această detaşare pe care autorul-narator reuşeşte să o aibă faţă de timpul real : momentul în care timpul real al desfăşurării evenimentului narat şi timpul relatării acestuia, în principiu succesive, se suprapun.

În al doilea rînd, nu poate fi vorba, în secolul al XIX-lea, de o evoluţie spontană a prozei narative româneşti şi nici de o literatură bazată exclusiv pe tradiţia autohtonă. Chiar dacă legătura cu literatura veche există pentru unii scriitori, cum ar fi de exemplu C. Negruzzi, această relaţie nu are în vedere formulele narative posibile — pe care autorii să le transpună în variante moderne — şi este cu mult mai slabă decît influenţele occidentale permanente care au dirijat evoluţia prozei româneşti pînă în a doua jumătate a secolului. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că

Scanned with OKEN Scanner

apariția prozei literare originale moderne a fost precedată de o serie largă de traduceri, majoritatea din literatura franceză[2], care interesează, din punctul nostru de vedere, mai ales pentru că au impus în proza românească anumite formule narative, clasice sau romantice, modele prestabilite care au reprezentat, pentru o anumită perioadă, singurele forme existente și în proza originală.

Datorită acestei complexe evoluții, nu vom analiza într-o separație perfectă cele două stiluri primare: direct și indirect. Narația indirectă pură nu mai poate apărea în secolul al XIX-lea, tocmai din cauză că modele deja evoluate, preluate din literaturi occidentale, sînt folosite pînă la abuz; de aceea, vom asista în permanență la îmbinarea celor două forme principale de enunț narativ, relatarea directă și cea indirectă. Originalitatea prozei românești, ca și evoluția sa reală către eliberarea de modele formale prea precise, va sta tocmai în repartizarea diferită a tipurilor de enunț narativ (și descriptiv), cu alte cuvinte în structura compozițională a textului, dar nu se va preciza, în liniile sale principale, decît în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

2. PRIMELE FORME ALE TEXTULUI NARATIV MODERN; RAPORTUL DINTRE RELATAREA IN STIL INDIRECT ȘI CEA IN STIL DIRECT

2.0. În primele manifestări de proză narativă, fie ele nuvele sau romane, forma cea mai frecvent utilizată este *relatarea în stil indirect*. Manieră deosebit de simplă, deoarece nu pune probleme de variere a structurii compoziționale, narațiunea indirectă ocupă primul loc, în istoria prozei românești, atît din punct de vedere cronologic, cît

---

[2] Amintim, din vasta bibliografie asupra începuturilor romanului românesc: Teodor Vîrgolici, *Începuturile romanului românesc*, București, EL, 1963; *id.*, *Romanul istoric românesc din secolul al XIX-lea*, în vol. *Retrospective literare*, București, EL, 1970; Paul Cornea, *Despre începutul începuturilor romanului românesc*, în vol. *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, EL, 1966, p. 249—264; Șt. Cazimir, *Prefață* la vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a, București, Ed. Minerva, 1973, p. V—XXXII.

Scanned with OKEN Scanner

și ca întindere în opera diferiților scriitori. Planul autorului este predominant în primele forme de manifestare, cele mai simple, ale narației românești și se concretizează, cum e și normal, în relatarea indirectă a succesiunii de evenimente. Nu se poate stabili, însă, un raport de suprapunere exactă între simplitatea formulelor compoziționale — bazate pe preponderența stilului indirect — și succesiunea istorică a prozei românești: forme complexe pot apărea la scriitorii din primele momente (C. Negruzzi, de exemplu), iar structuri simple, de proveniență clasicizantă, se perpetuează pînă tîrziu în a doua jumătate a secolului (Al. Odobescu sau Gh. Sion).

Strict formal, structura compozițională a unei opere anumite este determinată, de fapt, și de *specia* din care ea face parte, cu alte cuvinte — din punct de vedere gramatical — și de raportul dintre *timp* și *persoană*. Așa cum vom vedea, proza românească din deceniile III—VIII ale secolului al XIX-lea preia majoritatea formulelor compoziționale existente în literatura franceză a secolului al XVIII-lea: povestirea propriu-zisă, în maniera povestirilor lui Voltaire sau — ceva mai complicate prin alternarea planurilor — ale lui Diderot; autobiografiile românești fictive, în care ordinea evenimentelor este întotdeauna cea cronologică; în sfîrșit, romanul epistolar, specie foarte frecvent utilizată încă din secolul al XVIII-lea.

Fiecare dintre aceste specii presupune un raport particular între timp și persoană. Relatarea povestirilor „normale" (fără caracter memorialistic) nu suportă, de obicei, decît persoana a III-a și una sau alta dintre formele de perfect; persoana I poate apărea, în această specie, doar o dată cu introducerea tehnicii „povestirii în povestire", relatare retrospectivă a unui personaj în cadrul mai larg al unei narațiuni lineare prezentată de către autor. Autobiografiile fictive sînt de asemenea strîns legate, ca timp, de perfect, dar utilizează — echilibrat — persoana I a relatării memorialistice și persoana a III-a, atunci cînd intervin alte personaje. Statutul narativ al romanului din secolul al XVIII-lea este, deci, de cele mai multe ori, legat de prezența acestor două coordonate: timpul trecut al povestirii și persoana a III-a (alternată cu persoana I în romanul de tip memorialistic). Prezentul este de cele mai multe ori exclus, cu excepția unor părți din romanele epistolare, unde alături de o mai mare frecvență a persoanei I

Scanned with OKEN Scanner

se înregistrează și apariția acestui timp, pînă în acel moment considerat impropriu manierei narative[3] (cf. *infra*, sub 4).

Tehnicile moderne ale narației realizează aceleași efecte prin introducerea, în cadrul narației de tip obiectiv, a monologului interior și a variantelor diverse de „amestec de stiluri", pe care proza românească le va prelua încă din primele momente ale modernizării sale. Se realizează astfel, în domeniul tehnicilor narative, același amalgam de influențe clasice sau romantice care poate fi urmărit și în alte secțiuni ale literaturii noastre (poezie, structura figurilor retorice și repartiția lor, proză descriptivă, proză poetică etc.): elemente formale de sursă diversă, care în literatura universală s-au succedat într-o ordine cronologică determinată de unul sau altul dintre principalele curente, se suprapun în proza românească la același scriitor și, uneori, în cadrul aceleiași opere.

2.1.1. Exemplul cel mai unitar din punctul de vedere al redactării în stil indirect aproape exclusiv îl constituie nuvelele istorice ale lui Gh. Asachi: înlănțuiri lineare de evenimente, fără intervertiri cronologice în cadrul relatării indirecte și, mai ales, fără intervenția unor scene în care expresia personajelor să fie directă, nemediată de reproducerea autorului:

> „Spre a satisface curiozitatea adunărei despre moartea junelui domnitoriu, Șeptelici istorisi în scurt criminile cele crunte cu care s-au pătat acest strănepot al virtuosului Alexandru I, au înșirat victimile ce au prosforat pătimei sale celei însătate, făcîndu-se, prin omorîrea hatmanului Arbore, ucigaș de părinte; (...)
>
> După aceasta Șeptelici au continuat a ceti prochemarea Direptății, adresată către toți moldo-românii, prin care espunea cum Ștefăniță n-au lăsat nici un fiu clironom; apoi cu moartea sa stîngîndu-se dinastia lui Dragoș, reprezentanții țărei *sînt chemați* a se aduna la Suceava, spre a alege dintre boieri pe cel mai vrednic de a putea purta corona și spata lui Dragoș, mai ales cînd streinii, văzînd țara fără căpitenie

[3] Cf. Jean Rousset, *Comment insérer le présent dans le récit: l'exemple de Marivaux*, „Littérature", 5 (febr. 1972), p. 3—10.

Scanned with OKEN Scanner

și turburată de nemulțămire, dinpregiur *amenință* a-i împresura marginile" (Asachi, SL, 136—137)[4].

O oarecare evoluție compozițională se poate, însă, urmări în nuvelele lui Asachi, manifestată, între altele, prin apariția *monologului*, formă de stil direct. Intervenția monologului este forma cea mai puțin evoluată de accidentare a cursului narației lineare, cu atît mai mult atunci cînd monologul are dimensiuni deosebit de întinse. Monologul-discurs al Rucsandei (*Rucsanda Doamna*, 1841), ca și discursul de înscăunare al voievodului Petru sau al lui Ștefan cel Mare pe patul de moarte (*Petru Rareș*, 1854—1861), sînt singurele elemente care vin să tulbure monotonia narației indirecte, introducînd mai marcat în text personajul. Extrem de rar, însă, apare la Asachi dialogul; în realitate, nici nu avem a face cu un dialog propriu-zis, ci cu replici izolate în stil direct; sînt forme mai puțin precizate chiar decît acelea din narația cronicarilor, unde — cel puțin în secolul al XVIII-lea — scenele dialogate tindeau să ocupe un spațiu lărgit față de perioadele precedente. La Asachi, fragmentele de stil direct au fie caracter de monolog, fie un aspect izolat în cadrul narației indirecte:

„Boierii însărcinați cu cercetarea acestui act dădură un semn de mirare, își făcură cruce și strigară: „Dumnezeule! Minunate-s faptele și misteriile tale! Un fiiu adevărat, din osul lui Ștefan vv., trăiește și acest dres îl cheamă la clironomia tronului țărei!" (...) Cîtă mirare și bucurie produsă în adunare înfățoșarea lui Petru, cînd mumă-sa, luîndu-l de mînă, îl prezentă

[4] Utilizăm următoarele ediții și abrevieri: Alecsandri, P = V. Alecsandri, *Proză*, București, EL, 1966; Asachi, SL = Gh. Asachi, *Scrieri literare*, București, ESPLA, 1957, vol. II; Bolintineanu, O. II = D. Bolintineanu, *Opere alese*, București, EL, 1961, vol. II; Creangă, O = I. Creangă, *Opere*, București, ESPLA, 1954; Eminescu, O, VII = M. Eminescu, *Opere*, București, EARSR, 1977, vol. VII; Filimon, O.I = N. Filimon, *Opere*, București, ESPLA, 1957, vol. I; Ghica, O.I = Ion Ghica, *Opere* București, ESPLA, 1956, vol. I; Heliade, VP = I. Heliade-Rădulescu, *Versuri și proză*, București, Ed. Minerva, 1972; Kogălniceanu, SA = M. Kogălniceanu, *Scrieri alese*, București, ESPLA, 1955, vol. I; Negruzzi, PT = C. Negruzzi, *Păcatele tinereților*, ed. a 2-a, București, ESPLA, 1963; Odobescu, O.I = Al. Odobescu, *Opere*, București, ESPLA, 1955, vol. I; PRR = *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a, București, Ed. Minerva, 1973; Sion, SC = Gh. Sion, *Suvenire contemporane*, București, Minerva, 1915.

Scanned with OKEN Scanner

zicînd: „Iată fiiul!“. Acei ce-l admirasă mai nainte pentru patriotismul, energia și faptele aproade, despre care au fost raportat Șeptelici, au prorupt în zgomotoasă strigare: „Ista-i!“ (Asachi, SL., 145—146).

Explicația acestei trăsături compoziționale specifice — în prima jumătate a secolului al XIX-lea — lui Asachi nu este, credem, de sursă externă. Nu vreo influență străină, de tipul povestirilor istorice sau filozofice ale secolului al XVIII-lea din literatura universală, impune simplitatea compozițională extremă a nuvelelor lui Asachi, ci mai curînd caracterul lor strict istoric și doar în intenție literar; această trăsătură îl determină pe autor să înlăture din narație evenimentele aflate în strictă dependență de personaje, limitîndu-se la relatările istorice ample, de o mai mare generalitate. Accentul, în nuvelele lui Asachi, nu este pus pe evoluția personajelor, simple marionete în succesiunea evenimentelor uneori romantice sau melodramatice, ci cade asupra scenelor din istoria Moldovei care dau și titlul povestirilor. Construcția este didactică și convențională la maximum, deosebit de ilustrativă pentru acest stadiu, încă insuficient dezvoltat, al prozei.

2.1.2. Dintre primele încercări de roman, într-o situație apropiată se află acela al lui Ion Ghica, păstrat doar în două fragmente *(Istoria lui Alecu* și *Istoria lui Alecu Șoricescu)*; scrierea datează probabil dinainte de 1849, fiind una dintre cele dintîi reprezentative ale genului. Fragmentele conservate au o compoziție relativ simplă, dar marchează totuși un progres față de uniformitatea nuvelelor lui Asachi. Primul *(Istoria lui Alecu Șoricescu)* are drept nucleu narativ povestirea autobiografică a unuia dintre personaje, la persoana I, dar deschisă cu obișnuita adresare către un interlocutor — de asemenea personaj. Maniera este frecventă în istoria prozei românești; variația de planuri se limitează la alternarea formulei adresative (marcată de persoana a II-a) cu relatarea memorialistică propriu-zisă;

„Într-o seară, bînd ceai, după ce ne-am întors de la vînătoare, Alecache Șoricescu *îmi zice*:

— Nu, *prietene!* nu am fost totdeauna negustor de grîu. Ăsta pe care *mă vezi* n-am fost tot gros, rumen și cu păru scurt; eu am avut plete

Scanned with OKEN Scanner

lungi, obraz palid; am aplaudat și am șuierat pe Basadonna, pe Nourrit, pe Malibran și pe Ronzi; (...)

Dar *să-ți încep* povestirea vieții mele mai de departe. Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut necontenit cu învățători bine plătiți; zece ani am citit pe Xenofont, am fost prieten și antuziast de toți oamenii lui Plutarh, am fost față la toate întîmplările războiului Troii; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lîngă mine, zece ani am călătorit cu Ulis'' (PRR, 3).

Cel de al doilea fragment conservat din romanul lui Ghica *(Istoria lui Alecu)*, un text mai întins, este tot o scriere memorialistică în redactare indirectă strict cronologică, întreruptă de rare intervenții dialogate.

2.1.3. Începutul de roman al lui Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei* (1850), realizează un prim pas către o modernizare compozițională, cel puțin în măsura în care se poate formula o asemenea observație pe marginea unui text incomplet și relativ redus ca dimensiuni. Romanul preia formula balzaciană a restrîngerii treptate de perspectivă, ca introducere la narațiunea propriu-zisă, restrîngere ce are drept punct final prezentarea personajelor principale ale singurei scene păstrate. Descrierile, reduse concentric — prin comparații — de la prezentarea unei ,,fizionomii'' a orașului pînă la cadrul acțiunii, cofetăria unde se va desfășura scena, sînt însă întrerupte de o formulă adoptată nu numai de Kogălniceanu, ci și — înainte sau contemporan cu el — de proza lui Negruzzi și Alecsandri: *dialogul fictiv*, în care interlocutori sînt autorul-narator și cititorul. Nu este vorba de o alternanță reală de planuri, ci doar de întreruperea cursului descrierii și al narației indirecte printr-un artificiu:

,,— Dar bine, pînă acum noi știm că d-l. Felix este precupeț de zaharicale și de mode; nu ne-ai spus însă nimic despre celelalte ale lui? Și încă mai puțin despre istorie? — Răbdare, răbdare, cetitorilor, chiar lui Dumnezeu i-au trebuit șase zile ca să facă lumea. Dați-mi dar și mie macar șase oare, ca să vă spun această adevărată istorie'' (Kogălniceanu, SA, 139).

În suita narației în stil indirect, fără a schimba modalitatea de reproducere (persoana a III-a se conservă), Kogălni-

Scanned with OKEN Scanner

ceanu utilizează și procedeul *digresiunii*, prilej de actualizare a planului adresării către lector, de același tip cu dialogul fictiv:

„Cetitorii mei binevoiască a-mi ierta acest *speach*, cum zic englezii, adecă românește, acest mic cuvînt ieșit din șirul romănului. Cursurile însă de moral nu plac astăzi; de aceea moraliștii în secului nostru sînt siliți, ca spițerii, a polei hapurile ce vroiesc a da bolnavilor" (Kogălniceanu, SA, 154).

Aceste artificii îi servesc scriitorului pentru evitarea monotoniei excesive, în care o compoziție ca aceea proiectată — cuprinzînd în egală măsură amănunțite descrieri „materiale" și de moravuri — ar fi putut eșua, înainte de începutul acțiunii propriu-zise. Cît privește narația, ea nu mai are nimic comun cu tehnica pe care o utilizează, aproape în același timp, Asachi: nu mai asistăm la o relatare în stil indirect, ci, în sensul modernizării fără exerciții compoziționale deosebite, fragmentul este alcătuit dintr-o alternare corectă între modalitățile primare de redare a enunțului, stilul indirect și stilul direct, manifestat în cea mai mare parte a acestui unic capitol păstrat — sub forma monologului unui personaj, întrerupt accidental de reduse intervenții ale interlocutorilor:

„— Bunăoară ca și cu masa lui, urmă benderliul. Închipuiți-vă, fraților, că dăunăzi ni-au poftit la prînz, și știți cînd am început a mînca? La șase după asfințitul soarelui! Cu lumînările aprinse ca la nuntă, numai că mireasa nu-i era acasă. Auzit-ați, boieri? Și la masă știți ce mi-au dat? În loc de potroc bun de curcan, de un stufat de clapon, de o rață cu curechi, de gîscă friptă, de niște alivence cum mi le făcea vătăjița la moșie, ni-a trîntit niște blide cu bulion, bifteacă, fricăsă, volăvai, și alte multe chisălițe, sta-ar în gîtul șvabilor ce le-au născocit. Da vinațele? (...)

Un rîs omeric izbucni din gura tutulor, afară de colonelul nostru, carele se mărgini a zice, mușcîndu-și buzele:

— Ce ai, vere, astăzi? Socoteam că ai început a te dezvăța de obiceile provinției, care te fac așa de...

Scanned with OKEN Scanner

— Domnul să mă ferească!“ (Kogălniceanu, SA, 144—145).

2.1.4. După cum s-a observat, nu se poate urmări în complicarea modalităţilor compoziţionale o ordine cronologică a scrierilor în proză, pentru că aceasta nu coincide întotdeauna cu gradul de complexitate a textului. Asachi îşi scrie o parte a nuvelelor istorice destul de tîrziu faţă de opera în proză a altor scriitori, iar compoziţia lor este poate cea mai simplă din istoria prozei noastre moderne. Ion Ghica şi Mihail Kogălniceanu se resimt, pe de o parte, de influenţe occidentale, uneori amintite chiar în text, iar pe de altă parte imprimă textului, din necesităţi interioare, o structură „colocvială“ care determină intervenţia unei noi modalităţi de enunţ, stilul direct. De aceea, n-am mai putea încadra în subcapitolul referitor la naraţiunea în stil indirect, utilizat exclusiv sau aproape exclusiv, alte opere semnificative în mod special. S-ar mai apropia de această structură cîteva dintre povestirile şi scrisorile lui Negruzzi. Dar Negruzzi, cel mai în vîrstă reprezentant al generaţiei, este unul dintre scriitorii caracterizaţi — în prima jumătate a secolului — prin cea mai mare varietate compoziţională, explicabilă probabil şi prin varietatea speciilor pe care le-a abordat: nuvela istorică, pe de o parte, are o anumită tehnică de construcţie; nuvelele cu subiecte contemporane au alte particularităţi; scrisorile, în sfîrşit, prezintă cea mai mare variaţie în compoziţie, datorată caracterului lor foarte diferit şi lipsei de rigoare tematică a speciei (naraţiuni „neutre“, semifantastice, memorialistice, de pură imaginaţie etc.). Nu sînt multe, în proza lui Negruzzi, exemplele de compoziţie lineară indirectă, şi ele se limitează la povestirile dinainte de 1845; această tehnică simplă este mai puţin utilizată în nuvele sau în scrisori.

Prima nuvelă a lui C. Negruzzi, *Zoe* (1829), se resimte cel mai mult de pe urma lipsei de cursivitate compoziţională, ca şi de lipsa unei variaţii a planurilor narative. În mod evident, nuvela este concepută pe o bază simplă, care porneşte de la relatarea indirectă în planul autorului, alternată apoi cu forme de manifestare a enunţului direct, fie dialógat, fie sub aspectul monologului interior.

În deschiderea nuvelei, după modelul „clasic“, naraţia alternează cu descrierea de peisaj, după care se introduce în text cunoscutul portret al tînărului Iancu B. Tehnica

Scanned with OKEN Scanner

pare a fi cea balzaciană, marcînd o tendință către independența descrierii. Oarecum izolate în contextul narativ, descrierile de interioare ocupă un spațiu relativ larg, iar descrierile portretistice amintesc de fiziologiile pe care, alături de aproape toți ceilalți reprezentanți ai generației, le-a practicat și Negruzzi, citîndu-l pe creatorul „fiziognomiei" chiar în pasajul la care ne referim. În economia textului narativ, aceste intervenții reprezintă „pauzele", iar aglomerarea lor pe un spațiu relativ restrîns este încă o dovadă de inabilitate epică; în introducerea la *Zoe*, de exemplu, cele două portrete, masculin și feminin, se succed fără vreo întrerupere, ceea ce le scade într-o oarecare măsură eficacitatea; pe de altă parte, însă, introducerea aceasta prin restrîngere descriptivă a perspectivei amintește de introducerile nuvelelor (și, cu atît mai mult, ale romanelor) lui Balzac, scriitor pe care Negruzzi l-a avut cu siguranță drept model, căci îl citează în mai multe locuri ale textelor sale în proză (cf., de ex., *O alergare de cai*):

> „În camera unde intră, pe un crevat cu perdele *ponceau*, ședea o fetișoară rezămată într-un cot pe perină. Fusta ei de atlaz albastru deschis, de sub care se zărea un picioruș gras și mic; părul ei castaniu ce se slobozea în unde de matase pe albii ei grumazi; poziția ei cea lenoasă, în sfîrșit lumina murindă a unei lampe ar fi înflăcărat pe Xenocrat, dacă ar fi fost la Iași la 1827, în camera aceea.
>
> Zău, era frumoasă tînăra fată! cînd însă și-a întors tînjitorii ochi căprii, umbriți de lungi gene și scăldați într-o rouă de desfătare, cînd s-a repezit și a apucat în brațe pe tînărul ce întrase, trebuia să aibă cineva toată nesimțirea lui, ca să nu cadă ametit la picioarile ei" (Negruzzi, PT, 14—15).

După această deschidere, însă, nuvela capătă aspectul normal al unui text nu foarte colorat compozițional, în care sînt alternate pasaje în stilul indirect al autorului cu scene dialogate între personaje. Procedeul se repetă în multe dintre scrierile lui Negruzzi, nu numai în cele de tinerețe; o parte dintre povestiri și scrisori sînt astfel compuse: *Au mai pățit-o și alții*, *Sobieski și românii* (1845), *Cîntec vechi* (1843), *Un poet necunoscut* (1838), *Istoria unei*

Scanned with OKEN Scanner

piăcinte (1847), *Un proțes de la 1826* (1851) sau *Pelerinagiu* (1852).

În ceea ce privește raportul dintre cele două tipuri primare, Negruzzi se dovedește a fi, ca în multe alte domenii, un inovator. În proza sa se produce trecerea de la tipul de expunere indirectă, în fond mai puțin evoluată prin faptul că are în vedere unicul plan al autorului, către o pondere crescută a modalității directe de expunere, indiferent în care dintre formele sale posibile: scena dialogată, monologul, adresarea directă către un interlocutor fictiv (în scrisori) sau monologul interior (cf. *infra*, **2.2.4**). Negruzzi este infinit mai inventiv în alternarea planurilor narative și decît Heliade-Rădulescu, și decît Alecsandri în scrierile din aceeași perioadă.

2.1.5. Căci Heliade, cu toate ieșirile sale retoric-adresative, nu are o tehnică deosebită a compoziției în proză. *Dispozițiile și încercările mele de poezie* (1837) este o scriere memorialistică, în stil direct continuu, la persoana I, rar întreruptă de propriile replici actualizatoare. Monotonia relatării indirecte nu este întreruptă nici în evocarea *Gheorghe Lazăr* (1839) decît de cîteva invocații retorice în buna tradiție a recuzitei romantice. Abia *Cuconița Drăgana* (1839) ilustrează un nou mod de fiziologie prin cîteva scene care introduc stilul direct. Pentru humorul și ironia lui Heliade, scenele acestea, cu vocabularul „neales" al personajelor, sînt caracteristice:

> „Așa zisei că coconița bate în palme și slugile aleargă grămadă, și Mariuța cu ei, Călin cu părul vîlvoi, pentru că căciula (de va fi avut căciulă) căzuse jos, izbindu-se cu capul de corlată, cu poturii fără copci pe picioarele goale și cu un fel de fotă dinainte.
>
> — Rîtane, gata sînt bucatele? c-a venit coconul!
>
> — Piper și oțet nu e, coconiță, să fac perișoarele.
>
> — Dar bată-te Dumnezeu, baraoane! afurisitule! acuma îmi spui?
>
> — Vezi că aveai trebă cu jîdanii ăia.
>
> — Și mai răspunzi, bala dracului? unde e diavolu de Ioniță?
>
> — Aici sînt, coconiță.

Scanned with OKEN Scanner

— Uite, pînă nu s-o usca scuipatul să fii aici, diavole, că vai de pielea ta! Du-te curînd, ia vin, oțet, untdelemn și piper; și vino de pune masa." (Heliade, VP, 320—321).

Dubla adresare, către cititor și către personaje, din finalul acestei bucăți antologice dă măsura spiritului viu al scriitorului, mai evident aici decît în multe dintre bucățile sale în proză:

„Ce zici, dragul meu cititor? cînd s-ar uita Dumnezeu la noi, pe cine ar bate? pe bieții țigani, sau pe noi ăștia, ce fără rușine ni l-am făcut întocmai ca pe un armășel? Eu însă isprăvesc: milui-v-ar Dumnezeu, coconilor și coconițelor, să cunoașteți ce ziceți și ce faceți!" (Heliade, VP, 322).

Cît privește compoziția din *Domnul Sarsailă autorul*, ea se bazează nu pe stilul indirect, ci pe cel direct, întrunind variate forme de adresare.

2.1.6. Cu excepția unor rare forme de actualizare a altor planuri narative decît acela strict al autorului, nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu — *Mihnea Vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860) — au la bază modalitatea indirectă. Sub evidenta influență a narației clasicizante din secolul al XVIII-lea, Odobescu utilizează toate formele posibile de stil indirect, atît descriptive, cît și narative. În plan descriptiv, se succed, în introducerea primei nuvele, într-o cadență care este mai mult aceea a unei opere de istoric decît a uneia de literat, descrieri peisagistice, de interioare, vestimentare și portretistice, fastuoase descrieri ale scenelor de încoronare sau de nuntă etc. Observația a fost făcută demult[5] și, în același timp, s-a subliniat pierderea pe care această formulă compozițională o reprezintă pentru vivacitatea și cursivitatea aspectului epic propriu-zis al nuvelei, în comparație, de exemplu, cu nuvela istorică a lui Negruzzi. În plan narativ, varietatea nu este mai mare: formele de stil direct dialogat reprezintă doar enclave izolate în cadrul larg al retrospectivei istorice care precede evoluția epică din *Mihnea Vodă cel Rău*.

[5] Cf. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A.I. Odobescu*, în vol. *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, p. 234—238; G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, FRLA, 1941, p. 306—307.

Scanned with OKEN Scanner

Nici cea de a doua nuvelă nu prezintă o reală schimbare compoziţională faţă de prima; aici, descrierile cuprind pagini întregi, într-o succesiune neîntreruptă: casele şi curtea domnească, portretele ginerilor, desfăşurarea nunţii, scena înmormîntării etc.

Dialogul nu lipseşte la Odobescu, iar exemple de scene dialogate care determină apariţia unor discontinuităţi în planul autorului ar putea fi citate; dar acestea sînt utilizate într-o măsură cu mult mai redusă decît ar presupune-o stadiul deja evoluat al prozei româneşti din deceniul al VII-lea al secolului trecut. Însă, ca în multe alte împrejurări (ţinînd de structura lexicală şi sintactică, de elementele compoziţionale ale eseului *Pseudokyneghetikos* şi altele), arheologul şi istoricul au cîştig de cauză în nuvelele istorice ale lui Odobescu, în defavoarea scriitorului. Pentru actualizarea planurilor narative prin variaţie temporală, cf. *infra*, **4.2.6.2.**

2.2. *Formule compoziţionale bazate pe stilul direct*

2.2.1. Aşa cum nu există, în naraţia secolului al XIX-lea, situaţii de exclusivă utilizare a stilului indirect, stilul direct este şi mai puţin apt — cu excepţia operelor dramatice sau dramatizate — să constituie unica formă de enunţ în proză.

Scrierile dramatizate în proză (care nu sînt piese de teatru integrale şi declarate) interesează mai puţin pentru studierea structurilor narative. Proza dinainte de 1880 cunoaşte astfel de exemple, deşi nu foarte numeroase; cel mai cunoscut este *Istoria unui galbîn* a lui V. Alecsandri: într-un redus cadru memorialistic, autorul introduce povestirea unei monede, sub formă dialogată cu o alta. Succesiunea replicilor este aceea a unui dialog continuu, cu două personaje; se utilizează un singur artificiu compoziţional, tehnica „dialogului în dialog".

Această tehnică apare şi în afara textului dramatizat; într-o scriere de tip memorialistic, de exemplu, la un moment dat al desfăşurării naraţiei, într-un dialog poate fi introdus un alt dialog; fiecare dintre cele două unităţi în stil direct are alţi interlocutori, dar menţinerea unuia dintre ei în cele două momente succesive este obligatorie, căci în discursul narativ se produce o suprapunere a două realităţi diferite cronologic, ale căror planuri se pot succeda în povestire tocmai datorită prezenţei unui personaj comun.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeul apare la Negruzzi într-una dintre primele sale scrieri, *O alergare de cai* (1836), interesantă tocmai pentru că, datorită tehnicii de bază a nuvelei, „povestirea în povestire", se înregistrează pentru prima dată și trăsăturile *formale* ale acestui tip compoziţional, dintre care una este „dialogul în dialog". Cadrul inițial este constituit de dialogul dintre autor și d-na B, care îi relatează istoria Olgăi; în acest cadru, se introduce dialogul, redat retrospectiv, dintre Ipolit și d-na B., personajul comun între cele două momente succesive ale narației:

„— În adevăr, am zis d. Ipolit care îmi da brațul, dama necunoscută nu se pare a-ți fi compatrioată; brunetă și proloneză!

— Pintre garoafele albe, de multe ori crește și cît una de alt color, îmi răspunse.

— Răspunsul este poetic; dar astă sărmană garoafă se vede foarte suferindă, și, zău! eu, de aș fi în locul d-tale, aș căuta s-o mîngîi macar pentru dragostea nației.

— D-tale îți este ușor a vorbi cu așa ușor ton! D-ta n-ai iubit, nici ai să iubești vrodată, pentru că te-ai deprins a socoti amorul o zabavă, nimic mai mult. Cît pentru mine, mă cutremur la singură ideea de a iubi pentru că cunosc urmările acestei grozave patimi!

— Ah! mă sparii, am strigat. Și de vreme ce este așa, iată făgăduiesc a nu iubi niciodată".

— Și ai putut lua o asemene sumeață hotărîre? *am curmat eu.*

— *Oh! să dai samă dacă am călcat-o, răspunsă ea tinzîndu-mi mîna ... Eram fericit!*

După puțin, doamna B. urmă (...) (Negruzzi, PT, 40—41).

Tot Negruzzi este autorul unui exercițiu comic dialogat, care nu are corespondent în proza contemporanilor: Scrisoarea a II-a, *Rețetă*. L-am numit „exercițiu", pentru că nu este un dialog propriu-zis, în care replicile să reprezinte întrebări și răspunsuri succesive. După o redusă introducere, toate întrebările sînt plasate — cumulat — la începutul textului, în timp ce toate răspunsurile sînt situate la sfîrșitul acestuia; răspunsurile și întrebările își corespund per-

Scanned with OKEN Scanner

fect, cu evidente exagerări ironice în a doua categorie de replici, astfel ușor amplificată:

„Abia apucă a se coborî din trăsură, și gloata curioșilor încungiură pre postilion (...)

Nu e vorbă decît de noul-venit; șoșotesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc.

— Oare însurat e? — Tînăr e? — Bătrîn e? — Ce caută? Ce vrea? La ce-a venit? — Știe franțuzește? — Cum îl cheamă? — Ce familie? — A să șeadă aici? — Știe contrădanțul cel nou? — și ... și ... Îi vine cuiva, auzindu-i, să crăpe de necaz. (...)

S-au cam mirat de astă poftă, dar au venit cu toții. Am mîncat, am băut, și, cînd am văzut că erau gata a se duce, i-am rugat să mai îngăduie puțin, și, suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvînt:

„Boieri, cucoane și cuconițe!

Eu sînt de la Iași.

Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii.

Trăiesc din venitul unii moșioare ce am.

Mă numesc B.B.

Am venit aici ca să scap de tina și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună.

Sînt trei ani de cînd a murit tatăl meu, și șeapte de cînd a murit maică-mea.

Am o soră măritată în Bucovina, care trăiește foarte bine cu bărbatu-său ce ține moșii cu anul, și are velniță cu mașină, și un unchi la București, care șede pe Podul Mogoșoaiei n. 751.

Sînt holtei și n-am gînd să mă-nsor.

După slujbă nu îmblu.

Nu-mi bat capul de politică, și n-am nici o opinie.

Nu sînt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puțin. Nu știu nici mazurcă, nici valț. Nu joc nici stos, nici vist, nici preferanț". (Negruzzi, PT, 145—147).

Compoziția textului, citat aproape în întregime, este bine echilibrată, prin corespondența dintre suita de răspunsuri și suita de întrebări. Dacă avem în vedere faptul că textul

fect, cu evidente exagerări ironice în a doua categorie de replici, astfel ușor amplificată:

„Abia apucă a se coborî din trăsură, și gloata curioșilor încungiură pre postilion (...)

Nu e vorbă decît de noul-venit; șoșotesc, vorbesc, născocesc, alcătuiesc.

— Oare însurat e? — Tînăr e? — Bătrîn e? — Ce caută? Ce vrea? La ce-a venit? — Știe franțuzește? — Cum îl cheamă? — Ce familie? — A să șeadă aici? — Știe contrădanțul cel nou? — și ... și ... Îi vine cuiva, auzindu-i, să crăpe de necaz. (...)

S-au cam mirat de astă poftă, dar au venit cu toții. Am mîncat, am băut, și, cînd am văzut că erau gata a se duce, i-am rugat să mai îngăduie puțin, și, suindu-mă în picioare pe un scaun, le-am făcut acest cuvînt:

„Boieri, cucoane și cuconițe!

Eu sînt de la Iași.

Șed în casă cu chirie în mahalaua Păcurarii.

Trăiesc din venitul unii moșioare ce am.

Mă numesc B.B.

Am venit aici ca să scap de tina și de pulberea Iașilor, și o să șed vro lună.

Sînt trei ani de cînd a murit tatăl meu, și șeapte de cînd a murit maică-mea.

Am o soră măritată în Bucovina, care trăiește foarte bine cu bărbatu-său ce ține moșii cu anul, și are velniță cu mașină, și un unchi la București, care șede pe Podul Mogoșoaiei n. 751.

Sînt holtei și n-am gînd să mă-nsor.

După slujbă nu îmblu.

Nu-mi bat capul de politică, și n-am nici o opinie.

Nu sînt nici bun, nici rău. La biserică merg rar. Nici fac, nici primesc vizite. Vorbesc puțin. Nu știu nici mazurcă, nici valț. Nu joc nici stos, nici vist, nici preferanț". (Negruzzi, PT, 145—147).

Compoziția textului, citat aproape în întregime, este bine echilibrată, prin corespondența dintre suita de răspunsuri și suita de întrebări. Dacă avem în vedere faptul că textul

Scanned with OKEN Scanner

datează din 1839, Negruzzi apare, încă o dată, ca un inovator în narație, căci asemenea întinse fragmente dialogate nu caracterizează, în genere, proza epocii.

2.2.2. O mențiune aparte merită expunerea adresată, formă bine reprezentată la primii noștri prozatori. Nu ne mai oprim asupra scrisorilor lui Negruzzi, amintite de multe ori pînă acum; ele reprezintă modalitatea cea mai clară și mai consecventă de expunere adresată, conservată în toate bucățile în proză ale volumului *Negru pe alb* și complicată, de multe ori, din punct de vedere compozițional, cu alte trăsături *(Ochire retrospectivă* — scrisoarea a XIX-a — este un bun exemplu de adresare retorică).

Expunerea adresată — de obicei cititorului, nu unui interlocutor, cum fusese cazul scrisorilor lui Negruzzi — apare însă și în alte scrieri în proză, nedeclarat adresative. Astfel, de exemplu, romanul lui Alexandru Cantacuzin *Serile de toamnă la țară* (1855) se deschide cu o asemenea adresare către cititori, care îmbină o funcție retorică, modalitate frecventă în literatura epocii, cu o formă de actualizare a planului celui mai neglijat în expunerile narative, planul interlocutorului:

> „Trăit-ați vreodată la țară? Fără îndoială, că sînteți moldoveni, și cine zice moldovan, zice și pămîntean. Știți dar că la vreme de toamnă, cînd umbra se lățește, cînd frunzele cad pe pămînt, (...). Gîndurile se fac mai grele, grijele apasă sufletul mai cu tărie! Atunci, iubiți de a ceti? ... Aprindeți lumînările mai devreme. Iubiți de a visa cu ochii deschiși? ... Vă întindeți într-un jîlț și vă uitați la focul caminei, și flacările albastre ce se gioacă printre cărbunii roși a jaraticului vă pornesc gîndurile într-un rai de fericire. La ce gîndiți atunce? La floricelele ce s-au veștejit? La verdeața ce nu mai este? Sau poate vedeți trecutul ce v-au purtat în brațe și vă aduceți aminte de tradițiile casei părintești cu care v-au legănat iubirea unei mame?“ (PRR, 128).

Adresarea prezintă toate mărcile formale ale vorbirii directe, începînd cu persoana a II-a a pronumelor și verbelor și sfîrșind cu interogațiile — retorice sau fictive — la care autorul răspunde el însuși. Narațiunea continuă apoi me-

Scanned with OKEN Scanner

morialistic, la persoana I; intercalarea persoanei a II-a este o modalitate originală de a intra în materia narativă, modalitate pe care au utilizat-o şi alţi scriitori, în manieră epistolară sau nu, în aceeaşi epocă (Cf., de exemplu, V. Alecsandri, *Iaşii în 1844* şi *Vasile Porojan* sau I. Heliade-Rădulescu — fragmentele finale din *Domnul Sarsailă autorul*).

2.2.3. Monologul, formă a stilului direct, se manifestă în alt plan decît expunerea adresată. Dacă aceasta reprezenta legătura fictivă dintre planul autorului şi planul lectorului, menţinîndu-se însă formal în planul autorului —, monologul, formă de adresare cu interlocutor prezent, introduce în text planul personajului. Monologul este una dintre multiplele forme de retorism, frecventă în proza narativă a secolului trecut şi apărută în literatura noastră sub influenţă romantică.

Retorice sau nu, monologurile au constituit una dintre primele maniere în care naraţiunea a ieşit din cadrele strîmte ale relatării indirecte; monologul apăruse chiar în nuvelele lui Asachi, cele mai puţin evoluate compoziţional, şi reprezentase — cel puţin cantitativ — o importantă parte a fragmentului de roman al lui Kogălniceanu. Nu vom reveni asupra monologului ca simplă adresare, ci vom aminti — în afara acestuia — monologul ca formă de manifestare a retorismului romantic, bine reprezentat în toată perioada şi aproape la toţi scriitorii analizaţi.

Aşa cum era de aşteptat, monologul cu interlocutor precizat sau doar presupus nu lipseşte la Negruzzi, cu toate mărcile retorice de care e însoţit în formele sale tradiţionale. El revine destul de des, în cursul operei lui Negruzzi, dar semnificativă ni se pare forma „completă" pe care o ia acest mod de adresare încă din scrierile de tinereţe ale autorului: monologul din *Cum am învăţat româneşte*, adresare în stil direct, întruneşte interogaţiile şi exclamaţiile retorice, interjecţiile exclamative, frazele scurte sau eliptice, imprecaţiile, aluzia livrescă şi enumerarea, cu alte cuvinte — toate mărcile formale ale unei exprimări orale adresate:

> „— A! pedant ignorant şi îngîmfat, *strigai*, vrei să învăţ buchile tale! Să mă necinstesc! (...) Dar să crăpi macar, nu le voi învăţa! Las' că te-oi juca eu! N-am trebuinţă de tine ca să-mi învăţ limba mea!" (Negruzzi, PT, 9).

Negruzzi a folosit mai tîrziu, în *Alexandru Lăpușneanul*, și discursul retoric, de asemenea formă de monolog cu interlocutor precizat, agrementat însă nu cu elemente de oralitate, ci — în registrul propriu nuvelei istorice — cu citate de rezonanță biblică, formule de cult sau extrase de-a dreptul din cărțile religioase:

„— Boieri dumneavoastră! De la venirea mea cu a doua domnie și pănă astăzi, am arătat asprime către mulți; m-am arătat cumplit, rău, vărsînd sîngele multora. Unul Dumnezeu știe de nu mi-a părut rău și de nu mă căiesc de aceasta; dar dumneavoastră știți că m-a silit numai dorința de a vedea contenind gîlcevirile și vînzările unora și altora, care țînteau la răsipa țării și la peirea mea. Astăzi sînt altfel trebile. Boierii și-au venit în cunoștință; au văzut că turma nu poate fi fără păstor, pentru că zice mîntuitorul: *„Bate-voi păstorul, și se vor împrăștia oile“*.

Boieri dumneavoastră! Să trăim de acum în pace, iubindu-ne ca niște frați, pentru că aceasta este una din cele zece porunci: *„Să iubești pre aproapele tău ca însuși pre tine“*, și să ne iertăm unii pre alții, pentru că sîntem muritori, rugîndu-ne domnului nostru Isus Hristos — își făcu cruce — *să ne ierte nouă greșalele, precum iertăm și noi greșiților noștri.*

Sfîrșind această deșănțată cuvîntare, merse în mijlocul bisăricii, (...)“. (Negruzzi, PT, 100).

Datorită compoziției speciale a romanului său (*Manoil* este un roman epistolar), Bolintineanu uzează mai puțin de monolog, preferîndu-i în multe cazuri o formă specială a adresării directe — monologul interior. Chiar monologurile, atîtea cîte apar, care au sau ar putea avea un interlocutor determinabil, se desfășoară de obicei în absența acestuia, situîndu-se la limita dintre cele două forme de expresie, deși prezintă unele trăsături retorice proprii exprimării orale. Formula balzaciană a celuilalt roman, *Elena*, dă autorului prilejul să intervină direct, de multe ori tot în manieră retorică. Aceste pauze în desfășurarea narației propriu-zise marchează o schimbare a expresiei către formulele specifice adresării (persoana a II-a, imperativul,

suspensia, exclamația), aflate de multe ori la limita dintre monolog și monologul interior :

> "Ce mai este de un neam care a pierdut credințele în sine? care nu dă un singur om capabil să facă un sacrifiu pentru dînsul? ... care roșește la ideea de a fi neatîrnat și tremură la ideea sacrificelor spre a ajunge la libertate? ... este un fapt trist, dureros!" (Bolintineanu, O.II, 305).

Formele de adresare sînt foarte frecvente nu numai la Bolintineanu, ci și la scriitorii care i-au urmat, ca Hasdeu sau Odobescu. Ca și în nuvela lui Negruzzi, la Odobescu există discursul retoric al unui personaj, adresat unuia sau mai multor interlocutori. Ultima parte a nuvelei *Doamna Chiajna* cuprinde o astfel de invocație retorică monologată, dar procedeul nu este foarte frecvent la Odobescu ; faptul este întrucîtva explicabil, căci tehnica retorică pare a ține mai curînd de primele forme de manifestare ale prozei narative :

> „— Maică Preacurată! — strigă atunci pustnica, ce-n fața icoanei părea că-și dobîndise un viers ce suna mai tare, mai dulce decît glasurile omenești — Maică preacurată! Maică fără pată! (...) Acum dar mă închin la poalele tale cu jeluiri, cu rugăminte, cu lacrămi, nu doară ca să-mi cei vreo cerească răsplată, — căci ce va fi partea mea, dincolo de zburd- această lume, e în sînul tău și-al Domnului și cu voioasă bucurie îl voi priimi! ..." (Odobescu, O.I, 154—155).

Nu ne oprim mai mult asupra monologului adresat. Subliniem, însă, că în exemplele extrase am avut a face, de fapt, cu două tipuri diverse de adresare monologată. Cel mai simplu este acela care se limitează la cadrul intern al narației și are loc între personaje ; acesta poate avea sau nu caracter retoric, în funcție de situația în care este utilizat de autor și, chiar, de tipul scrierii narative (nuvelă istorică, roman „modern" etc.). Cel de al doilea tip de discurs monologat depășește, ca modalitate de comunicare a enunțului, cadrul operei și se concretizează sub forma adresării (în planul autorului) către cititor. Modalitatea aceasta este prin excelență retorică și nu poate fi cu precizie delimitată în timp. Ea apare în egală măsură la primii romancieri (Alexandru Cantacuzin) și la scriitorii care uzează de o compoziție mai complexă a narației, cum este Bolintineanu. Această din urmă formă de manifestare a monologului — mai exact

Scanned with OKEN Scanner

spus, a discursului monologat — este, totuși, o formă primară de alternare a enunțului în structura generală a narației, modificare într-un grad mai mic sau mai mare — cu funcție stilistică diferită — a cunoscutei invocații către cititor care apare în proza narativă încă din Renaștere și nu lipsește pînă în scrierile secolului al XIX-lea.

2.2.4. Monologul interior este o modalitate de redare a enunțului mult discutată, nu atît pentru valorile pe care le are în primele momente din evoluția prozei narative, cît mai ales pentru că a devenit o formă mult utilizată în proza modernă.

Monologul interior se deosebește de monologul tradițional prin cîteva trăsături, stabilite încă din momentul identificării sale ca formă de redare a enunțului[6]. În primul rînd, diferența provine din faptul că monologul interior este singurul enunț care nu are destinatar determinat, fiind — cel puțin în principiu — o formă de *vorbire neadresată*. Pe de altă parte, monologul interior este apropiat, ca expresie, de gîndirea intimă și de subconștient, o formă de vorbire anterioară — teoretic — oricărei organizări logice. În realizarea formală, se caracterizează de multe ori prin reduceri ale elementelor sintactic relaționale, iar în ceea ce privește valorile temporale manifestă o tendință către prezent, deci către actualizarea imediată[7].

Monologul interior a fost privit ca o unitate de conținut a narației care se poate prezenta în două variante formale succesive cronologic: povestirea de tip clasic utilizează monologul interior în stil direct, în timp ce proza modernă uzează de o formă de monolog interior „ca și cum ar fi vorbire directă"[8]; ideile și reflecțiile reproduse apar astfel în același timp ca o expunere a naratorului și a presonajului, luînd uneori forma stilului indirect liber. Este, însă, mult mai

---

[6] Din bibliografia asupra monologului interior, citățm doar cîteva titluri: E. Dujardin, *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931; L. Doležel, *O stylu moderni české prózy*, Praga, 1960, p. 159—168; G. Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, 1963, p. 85—86; Marie-Jeanne Durry, *Le monologue intérieur*, în vol. *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strassbourg, 23—25 avril 1959*, Paris, PUF, 1961; Danièle Sallenave, *A propos du „monologue intérieur": lecture d'une théorie*, în „Littérature", 5 (febr. 1972), p. 69—87.

[7] Cf., în special, Danièle Sallenave, *op. cit.*, p. 73—74.

[8] G. Herczeg, *op. cit.*, p. 85.

avantajos pentru descriere să separăm cele două modalități de redare a enunțului și să definim monologul interior ca pe o formă de stil direct, ce conține, în desfășurarea generală a narației, persoana verbală (sau pronominală) care ar fi necesară și pentru comunicarea în stil direct, deci persoanele I, a II-a sau a III-a — în funcție de contextul memorialistic ori de pură relatare neutră.

Dintre toate textele pe care le-am avut în vedere, Bolintineanu este, alături de Eminescu, scriitorul care utilizează în modul cel mai consecvent și mai frecvent monologul interior pentru redarea stărilor de spirit ale personajelor și, mai mult chiar, pentru recapitulări ori, dimpotrivă, prefigurări ale evenimentelor narate. Monologul interior își schimbă astfel, cel puțin parțial, sensul inițial, nemaifiind o formă de exteriorizare a unor stări intime și preconștiente, ci doar un artificiu prin intermediul căruia progresează narația. Monologul interior cu funcția sa normală este frecvent în romanele lui Bolintineanu, în special în *Elena*:

> Ea *cugeta* atunci la Alexandru.
>
> „Sărmanul om! el mă iubește cu inima, și va fi nefericit, căci a cutezat a iubi o ființă destinată a suferi! ... Ei vor să mă surprinză ... Zoe este care face aceste intrigi ... Ea mă urăște, și eu nu i-am făcut niciodată nici un rău! ... este geloasă, poate? ... Oh! ce fericire pentru dînsa daca cei ce au să vie astă-noapte ar fi găsit pe Alexandru în brațele mele! ... cum ar fi triumfat această femeie! ...“ (Bolintineanu, O. II, 287).

Narația ulterioară sau în curs de desfășurare este uneori prefigurată sau suplinită prin același procedeu:

> Alexandru găsi că Elena vorbește prea mult cu acest nou venit (...). „Acest om este frumos! *zise el*. Cine poate să știe daca Elena nu se simte atrasă către dînsul? ... Iată cum îl caută! ... Îi vorbește încet! ... Ce îi zice? negreșit ceva care nu poate a-i spune tare ... Oare nu îl cunoștea mai înainte? Să poate ... O, femeile! ... dar pentru ce nu se scoală de acolo? ... Elena este o femeie ca toate celelalte, o cochetă... Voi pleca de aici ... nu voi să o mai văz ... o urăsc ...“ (Bolintineanu, O.II, 199).

De cele mai multe ori, monologul interior este precedat de un verb *dicendi*, avînd astfel regimul formal al unei exprimări în stil direct.

1. Monologul interior cu verb *dicendi* în introducere sau în incisă poate apărea în două situații distincte:

a) Monologul interior este la persoana I, într-un context precedent de persoana a III-a, deci într-o narație de tip obiectiv; apariția monologului interior marchează o opoziție între persoanele verbale III/I:

> Iar după o reflecțiune de cîteva minute, *zise în sine*: „Iată-mă în sfîrșit ajuns în pămîntul făgăduinței, am pus mîna pe pîne și pe cuțit; curagiu și răbdare, prefăcătorie și iușchiuzarlîc, și ca mîne voi avea și eu case mari și bogății ca ale acestui fanariot" (Filimon, O.I, 102).

Acest tip de monolog interior a fost mai frecvent la începuturile prozei moderne, fiind mai apropiat ca formă de narația clasică.

b) Monologul interior este relatat la persoana I, în context precedent și următor tot de persoana I, în proza memorialistică; în text nu se stabilește o opoziție formală între monologul interior și relatarea subiectivă a autorului. Și acest tip de monolog caracterizează, prin frecvență, pe primii prozatori epici români, menținîndu-se pînă în scrierile memorialistice ale unor postpașoptiști, ca Gh. Sion:

> „Așteptînd calul m-am dus la malul Prutului. Cazacul, cunoscîndu-mă, mă salută. O! cît mi-a părut el de slut! Eu m-am pus țărm, și sfîșiind pasportul, aruncam bucățelele în apă, *zicînd*: ce viclenie! Să mă uite pentru că nu mai sînt față, pentru că nu știu mazurca, pentru că nu port epolete, pentru că nu-s balan. Să-mi zică fără pic de mustrare a cugetului că nu mă mai iubește, pre mine, care o iubeam ca sufletul! Să-mi spuie că pre Bibi nu-l va uita în toată viața! Va să zică, că mai mult iubea pre cățel?" (Negruzzi, PT, 61).

2. Atunci cînd monologul interior nu se referă la propriile reacții sau sentimente ale protagonistului și cînd, în consecință, nu este redat la persoana I, el se poate desfășura fie sub forma unei relatări la persoana a III-a, fie sub forma unei adresări la persoana a II-a.

Scanned with OKEN Scanner

Această schimbare gramaticală față de monologul interior de tipul (1) coincide cu o lărgire a funcțiilor procedeului în proza modernă. Într-adevăr, funcția de bază a monologului interior, care era aceea de a dezvălui unele caracteristici interioare (replici, reacții), este completată astfel cu relatarea unor fenomene sau evenimente exterioare, redate prin prisma viziunii personajelor. Relatarea corespunde mai ales monologului interior formulat la persoana a III-a. Posibilitatea de introspecție pe care o oferă acest tip de monolog, gramatical construit prin opoziția persoanelor I/III, este valorificată în proza lui Eminescu. *Sărmanul Dionis*, de exemplu, este construit chiar într-un astfel de artificiu compozițional: monologul interior are, la începutul nuvelei, aparența unui fragment în stil direct liber (neintrodus); abia intervenția autorului din finalul monologului restabilește statutul normal al celor două planuri, iar monologul interior își regăsește locul în suita, surprinzător inversată, din text:

„... și tot astfel, dacă închid un ochi văd mîna mea mai mică decît cu amîndoi. De aș avea trei ochi aș vedea-o și mai mare, și cu cît mai mulți ochi aș avea cu atîta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari. Cu toate astea, *născut* cu mii de ochi, în mijlocul unor arătări colosale, ele toate în raport cu mine, păstrîndu-și proporțiunea, nu mi-ar părea nici mai mari, nici mai mici de cum îmi par azi (...).

Și, într-un spațiu închipuit ca fără margini, nu este o bucată a lui, oricît de mare și oricît de mică ar fi, numai o picătură în raport cu nemărginirea? Asemenea, în eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricît de mare sau oricît de mică, numai o clipă suspendată?(...) ... În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. (...) În aceste atome de spațiu și timp, cît infinit! Dac-aș putea și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pîn'în acea fază a emanațiunii lui care se numește epoca lui Ale-

xandru cel Bun de esemplu . . . şi cu toate acestea
. . . . . .
. . . . . .
Cu drept cuvînt cetitorul va fi clătit din cap şi va fi întrebat — prin mintea cărui muritor treceau acestea idei?" (Eminescu, O. VII, 93—94).

Cît despre adresarea la persoana a II-a în cadrul unui monolog interior, aceasta are exact funcţia unei replici adresate din stilul direct. De obicei, acest tip de monolog interior este introdus printr-un verb *dicendi* sau printr-o parafrază cu acest sens:

„(. . .) în adevăr, *gîndeam*, dacă englezii au tot asemenea vreme, au dreptate să se sinucidă. Ce vifor se gătește! Stelele strălucesc de o mai vie lumină! Spun că de cîte ori moare un om, sufletul lui merge de-şi ia loc între stele; oare care va fi steaua Olgăi? Poate că acea care e acolo în capăt. *Mă uitam la Ursa Mică.*" (Negruzzi, PT, 52).

În legătură cu monologul interior se poate, deci observa că forma de exprimare directă, neamalgamată cu alte tipuri de enunţ, caracterizează doar primele faze din istoria naraţiei — uneori în cantităţi abuzive, cum este cazul prozei lui D. Bolintineanu —, dar nu mai apare decît cu puţine excepţii în epoca modernă. Secolul nostru, ca şi prozatorii de nuanţă mai evoluată de la sfîrşitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, B. Delavrancea), cunoaşte de obicei înlocuirea monologului interior cu anumite tipuri ale stilului indirect liber.

2.3. *Forme compoziţionale mixte: stilul indirect liber*

2.3.0. Stilul indirect liber este o formă mixtă, interferenţă între cele două tipuri primare de redare a enunţului, directă şi indirectă. În acelaşi timp, dată fiind această caracteristică formală proprie, stilul indirect liber constituie o modalitate de interferenţă şi între planurile fundamentale ale naraţiei, al autorului şi al personajelor[9].

Dacă încercăm o clasificare tematică a funcţiilor stilului indirect liber, observăm că se pot distinge două tipuri prin-

[9] Cf. Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, EDP, 1972, p. 118—143; *id.*, *Notes pour une analyse distributionnelle des styles du discours*, CLThA, 1972, 9, fasc. 1, p. 99—109; utilizăm, în continuare, abrevierea SIL pentru *stil indirect liber*.

Scanned with OKEN Scanner

cipale, fundamental diferite între ele, de SIL: pasajele în indirect liber pot conține fie o reproducere (de către autor) a unei presupuse *replici* a unui personaj, fie o relatare (tot de către autor) a unei suite de *reflecții* ale personajului. La acestea se adaugă, firește, alte cîteva categorii tematice, care se află de obicei în legătură cu posibilitatea SIL de a reda o replică: reproducerea unui comentariu al altui personaj referitor la protagonist (sau, invers, al protagonistului despre un alt personaj); notarea unei reacții colective; notarea comentariului autorului, în mod obligatoriu redat în maniera unui personaj.

Cele două funcții principale ale SIL, reproducerea unei (presupuse) replici și notarea reflecțiilor unui personaj, se deosebesc între ele și ca efect stilistic. SIL este, atunci cînd transpune o replică a unui personaj în pasajul autorului, o formă de interferență a planurilor narației, prin intermediul căreia expunerea este subiectivată, deoarece în planul obiectiv al autorului se introduc elemente subiective, de limbaj al personajelor. Cînd cuprinde o suită de reflecții sau de reacții interioare ale personajelor, SIL devine o formă de *reflexivitate* a stilului, caracteristică de obicei unei narații mai moderne și mai evoluate, formă cu atît mai semnificativă cu cît se întinde pe o suprafață mai mare din întregul operei. Cel puțin din acest punct de vedere, prima funcție poate fi considerată mai superficială decît aceasta din urmă, reprezentînd o formă de „joc", de complicare artificială a planurilor primare ale narației, în timp ce SIL ca formă de reflexivitate reprezintă o trăsătură de profunzime a stilului unui personaj descris. În ceea ce privește existența a două aspecte ale SIL, o observație se impune în perspectiva istorică din care analizăm proza narativă: cele două posibilități principale, notarea reflecțiilor personajelor și reproducerea unor presupuse replici ale acestora, nu apar în același timp și nu cunosc o repartizare uniformă în literatură. Poate din cauza apropierii lor funcționale de monologul interior, pasajele reflexive sînt primele înregistrate în literatura noastră modernă, în perioada scriitorilor de la 1848. Reproducerea replicilor — formă mai complicată de interferare a planurilor — caracterizează mai curînd pe scriitorii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea (I. L. Caragiale, în special) sau un anumit tip de narație din secolul XX (M. Sadoveanu), deși există astfel de exemple și în perioada anterioară.

Scanned with OKEN Scanner

Funcția „reflexivă" este singura funcție a SIL, care se suprapune cu funcția monologului interior, cu deosebirea formală că acela este un enunț în stil direct (cf. *supra*, **2.2.4**). Exemplele de stil indirect liber cu funcție reflexivă apar încă din primele perioade ale narației moderne, la C. Negruzzi, D. Bolintineanu sau N. Filimon.

La Negruzzi, în proza memorialistică, pasajele în SIL nu sînt marcate și prin schimbarea persoanei; ele pot fi identificate prin prezența unor elemente intonaționale; astfel, notarea gîndurilor personajului, redate la persoana I, nu introduce în text o opoziție de persoană:

> „Dascalul acesta luă în ochii mei un chip măreț, academic, piramidal, neînțeles ca și sinonimele sale; mi se părea că văd un Platon, un Aristotel ... *Cît mă umilise de tare! cum îmi căzuse trufia! cît mă simțeam de mic în asemănare cu băietul acel ce scria* **sară** *și* **vie** *în trei osebite feluri!*" (Negruzzi, PT, 6).

Și Negruzzi, și, mai tîrziu, Bolintineanu sau Filimon utilizează SIL ca formă de redare a reflecțiilor protagonistului, nu numai în proza memorialistică, ci și în narația la persoana a III-a:

> „Precum întru toate, postelnicul Zimbolici era și întru aceasta nehotărît. *Oare să se însoare, ori să nu se însoare?* Acest gînd l-a cumpănit douăzeci de ani." (Negruzzi, PT, 66);
>
> „(...) și fața i se îngălbeni ca ceara. *Să ție pe amant, ciociul ar fi trădat-o negreșit și ar fi pierdut pe postelnicul Andronache, care o îngrijea ca pe o domniță.*" (Filimon, O.I, 133).

2.3.2. Cînd pasajul în indirect liber reproduce o presupusă replică a protagonistului, problema se pune ca și pentru funcția reflexivă a SIL, din punctul de vedere al subiectivizării narației: în planul reproducerii indirecte, al autorului, se introduc elemente — subiective — din planul unei prealabile și presupuse exprimări directe a personajului.

Cele mai simple forme de SIL, și primele din punct de vedere cronologic, care reiau parțial sau integral replici formulate în prealabil în stil direct, se înregistrează aproximativ din deceniul al V-lea al secolului. În special V. Alecsandri utilizează această formă, poate sub influența

propriei sale opere dramatice, unde apăreau asemenea reluări de replici de la un personaj al altul:

„Profesorul (tremurînd): *Je vous aime.*
Scoleriţa (cu patimă): *Je vous adore.*
Profesorul: *Je voudrais vous embrasser.*
Scoleriţa (iute): *Qui vous en empêche*, verişorule?
Dă-mi voie, scumpa mea să nu urmez păn' la sfîrşitul lecţiei; ţi-oi spune numai că din *je vous aime* în *je vous adore*, toţi galbinii luaţi din sînul ispravnicului trecea în mînile verişorului, drept plata sîrguinţei sale.
Prin asemine chipuri şi eu, draga mea, am călătorit din pungă în pungă şi am agiuns în sfîrşit a fi proprietatea tînărului profesor de: *je voudrais vous embrasser.*" (Alecsandri, P, 17).

Acest tip nu apare însă la primii noştri prozatori moderni numai în forma elementară a reluării unei replici deja exprimate în text. Există la Negruzzi, la Bolintineanu sau la postpaşoptistul Gh. Sion exemple de redare în SIL a unei replici doar *presupuse*:

„Acum stafia începu să tremure. Ea văzuse faţa postelnicului. *Ce va face? se înşelase: nu era postelnicul acela ce căuta*". (Bolintineanu, O.II, 244);

„Acolo găsesc pe cameristă că-şi făcea o boccea ca de plecare. O întreb *ce însemnează asta?* Ea îmi răspunde, surîzînd, că cocoana i-a dat drumul, fiindcă d-ei s-a dus. **Unde?** — *Nu ştie.* **Cu cine?** — *Nu ştie.* — Atunci sentimentul datoriei am simţit că-mi dicta să dau alarma." (Sion, SC, 396—397).

Forme mai complicate de SIL, nu există în proza noastră dinainte de 1880; pot fi identificate doar trăsăturile fundamentale complet constituite ale acestei modalităţi de redare a enunţului, trăsături care vor fi valorificate şi amplificate începînd cu ultimele decenii ale secolului, în proza lui Caragiale sau Delavrancea. Abia sfîrşitul secolului va aduce, în structura naraţiei, complicatele forme compoziţionale care vor caracteriza proza românească modernă, ca şi pe cea europeană. În perioada care ne interesează se înregistrează, însă, doar încercări de utilizare a unor formule mai complexe de expunere a enunţului

Scanned with OKEN Scanner

narativ, de sursă romantică (în cazul monologului interior) și, în orice caz, livrescă, dar dintr-o epocă ulterioară (pentru stilul indirect liber).

3. OBSERVAȚII ASUPRA COMPOZIȚIEI TEXTELOR NARATIVE

3.0. Am putut observa, din prezentarea diverselor forme de enunț narativ, că structura compozițională a textului nu este, în această perioadă, deosebit de complicată. În afara datelor precedente, ne vom opri doar asupra a trei tehnici compoziționale bine reprezentate la începuturile prozei noastre: *acronia* (intervertirea cronologică a evenimentelor în narație), *„povestirea în povestire"* și *romanul epistolar*.

3.1. Este probabil că artificiul cel mai simplu, în construcția unei bucăți în proză, ține de concordanța — sau lipsa de concordanță — dintre *timpul real* al desfășurării evenimentelor și *cronologia narării lor*. Cu alte cuvinte, timpul narației poate coincide sau nu cu timpul real. În genere, epocile prime din istoria povestirii cunosc o suprapunere a celor două timpuri, astfel încît desfășurarea narației respectă strict, de cele mai multe ori, ordinea cronologică în care fragmentele acesteia s-au succedat (cf. *infra*, 4).

Perioadele moderne, începînd cu secolul al XVIII-lea, alterează structura lineară a narației; asistăm la apariția unui procedeu destul de simplu, care constă în intervertirea ordinii evenimentelor narate, astfel încît efectul poate preceda, în text, cauza.

Proza noastră din deceniile III—VIII conține cîteva asemenea exemple. Prima nuvelă a lui Negruzzi, *Zoe*, are o astfel de compoziție: prima parte, scena dintre cei doi protagoniști, este urmată, în partea a II-a, de o privire retrospectivă asupra vieții eroinei; partea a III-a precede în realitate începutul nuvelei, căci relatează momentul inițial al intrigii; abia partea a IV-a cuprinde „finalul general" al evenimentelor narate.

Apropiată este și compoziția nuvelei *O alergare de cai*, dar intervertirile cronologice sînt combinate aici cu introducerea unor largi fragmente narate de unul dintre personaje.

Scanned with OKEN Scanner

Prima nuvelă a lui Alecsandri, *Buchetiera de la Florența* (1840), îmbină de asemenea cele două procedee: acronia și „povestirea în povestire". Introducerea din partea I se continuă normal cu partea a III-a, dar între ele se intercalează istoria vieții eroului principal, V***, povestită de el însuși. Nici suita narației din *Mărgărita* (1853) nu este cea logică din punctul de vedere al timpului real. Nuvela începe cu un moment „avansat" în ordinea cronologică normală, nunta Mărgăritei; capitolele II, III și IV continuă cu relatarea evenimentelor petrecute înaintea acestui moment; capitolul V urmează cronologic după capitolul I, în fine sfîrșitul nuvelei desfășoară în succesiune lineară capitolele VI, VII și VIII. Dintre textele acestei prime perioade, proza lui Alecsandri dovedește o accentuată predilecție pentru lipsa de corespondență dintre timpul „real" și timpul „narativ", căci și cealaltă nuvelă a sa, *Dridri*, utilizează același tip de povestire, inaugurat cu sfîrșitul și urmat de o relatare retrospectivă.

Caracterul spectaculos și facil al acestei modalități compoziționale a tentat pe mai mulți dintre scriitorii noștri din perioada 1830—1880. Aceeași tehnică este perpetuată pînă în nuvelele lui Odobescu: atît *Mihnea Vodă cel Rău*, cît și *Doamna Chiajna*, cuprind astfel de „retrospective narative", aici în special cu caracter istoric. Nu se pot urmări, în acest moment al dezvoltării prozei românești, compoziții simetrice sau măcar relativ simetrice și echilibrate, cum vor apărea mai tîrziu în proza lui Caragiale. Procedeul amintit își păstrează caracterul facil, în care elementul surpriză este, cu puține excepții, absent.

3.2. Tehnica *„povestirii în povestire"*, apropiată de ceea ce se numește narație „à tiroirs"[10], a existat, după cît se pare, de la începuturile narației. A caracterizat pe rînd narația orientală (cf., de exemplu, suita narativă din *O mie și una de nopți*), apoi povestirile Renașterii (*Decameronul* lui Boccaccio sau numeroasele povestiri franceze ori italiene care l-au avut drept model), în sfîrșit, povestirile cu caracter mai mult sau mai puțin filozofic ale secolului al XVIII-lea francez (Diderot, *Jacques le Fataliste*, de exemplu).

---

[10] Cf. N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938, vol. II, p. 299—304, pentru analiza narației „a tiroirs" în *Halima*.

De sursă livrescă, procedeul apare și în proza românească încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea. Romanul lui Alexandru Cantacuzin *Serile de vară la țară* este astfel conceput, ca și o parte dintre scrisorile lui Negruzzi: *Pentru ce țiganii nu sînt români* (1839), *Păcală și Tîndală* (1842) etc.

Tehnica „povestirii în povestire" nu poate fi separată, după cum se observă, de lipsa unei cronologii lineare în narație (cf. *supra*, **3.1**): atunci cînd unul dintre eroi își inițiază propriul fragment narativ, discordanța cronologică apare automat, căci în suita narațiunii prime se introduce brusc un alt timp, întotdeauna anterior, diferit de acela al cadrului general (cf. *infra*, **4**). În scrisoarea a VII-a a lui Negruzzi *(Pentru ce țiganii nu sînt români)*, planul A al primei povestiri este întrerupt de planul B al istoriei Sfîntului Grigorie, dar el revine mereu în cursul celei de a doua povestiri sub forma dialogului dintre protagonistul-narator și prietenul său Bogonos, care întretaie mereu istoria intercalată. Semnele formale ale cadrului general al narației nu dispar, deci, complet, în utilizarea acestei tehnici.

V. Alecsandri și-a construit în această formă povestirea *Balta Albă* (1847); scena dialogată a unei întîlniri între prieteni constituie cadrul în care se introduce istorisirea plină de humor a francezului ajuns pe neașteptate în primitiva localitate balneară din Valahia:

> „— Domnule, răspunse unul din noi, nu te încrede așa lesne în descoperirea d-tale, pentru că cine știe dacă păn-în sfîrșit nu-i fi pus în frigare și ospătat de sălbaticii acestor țări?
>
> — Domnilor, adăugă străinul rîzînd, vă înștiințez că, de-oi mai ședea multe zile la masa de la tractirul d-lui Regensburg, sălbaticii ce-or vroi să mă prefacă în friptură nu or găsi pe mine decît pelea și oasele. Cu toate aceste, păn-a nu mă face jertfa descoperirei mele, *dați-mi voie să vă istorisesc și eu partea cea mai curioasă din călătoria mea.*
>
> *Plecînd din Paris spre a întreprinde un voiaj în Orient, lucru ce, precum știți, s-au făcut astăzi de modă, am agiuns bun sănătos la Viena;*" (Alecsandri, P, 172—173).

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi formulele narative în care monologul propriu-zis şi monologul interior ocupă un loc important, relatarea care cuprinde fragmente povestite de un personaj reprezintă un tip compoziţional bazat pe dezvoltarea exacerbată, pînă la abuz uneori, a *replicii*. Fiecare dintre aceste „replici" poate constitui, la rîndul ei, cadrul pentru o nouă naraţie completă, avînd prezente toate formele de enunţ (relatarea indirectă şi directă, dialogată sau monologată), iar aceste situaţii concretizează perfect tipul narativ reprezentat în folclor şi preluat de literaturile culte, numit naraţie „à tiroirs".

3.3. *Romanul epistolar* este o specie bine reprezentată la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi în secolul al XVIII-lea, în literaturile franceză şi engleză mai ales[11]. Aici trebuie căutată, după toate probabilităţile, sursa de inspiraţie a prozatorilor noştri din prima jumătate a secolului al XIX-lea, deşi puţini s-au decis la a utiliza această formulă compoziţională într-o operă integral epistolară.

Fragmentele epistolare apar, într-o măsură mai mare sau mai mică, aproape la toţi scriitorii. Nuvelele lui Alecsandri, în special *Mărgărita* şi *Dridri*, inserează uneori fragmente epistolare, de multe ori plasate în punctele-cheie ale naraţiei (nuvela *Dridri*, de exemplu, se încheie cu o astfel de scrisoare concluzivă). În cel de al doilea roman al său, *Elena*, Bolintineanu introduce, de asemenea, numeroase fragmente epistolare. Scrisorile au, în asemenea situaţii, funcţia simplă a unei replici — mai dezvoltată uneori, monologată sau cuprinzînd dialoguri în cadrul acestui monolog sui-generis —, dar nedepăşind valoarea unei replici adresate.

Romanul epistolar ca formulă compoziţională are, în literatura română din epoca pe care o analizăm, un singur reprezentant: *Manoil* de Bolintineanu, apărut în 1855.

Dacă suita cronologică a textului este lineară, surprinde, însă, varietatea compoziţională pe care romanul o posedă, într-un moment în care naraţia românească nu mai cunoscuse experienţe similare.

---

[11] Un roman epistolar (Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*) este acela care a dat ocazia uneia dintre primele analize structuraliste ale naraţiei culte: Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, „Communications", 8, 1966, Paris, Seuil, p. 125—151.

Romanul epistolar poate fi considerat o „falsă formă" de stil direct. Cadrul cerut de forma de bază a enunțului este adresarea directă, la persoana a II-a, către un interlocutor determinat. Dar în această limită generală, ale cărei mărci apar — cu foarte puține excepții — în fiecare scrisoare, se introduc de fapt — fără excepție — cîte una sau mai multe relatări în stil indirect, eventual alte scrisori, scene dialogate sau monologuri interioare. Datorită acestui caracter compozițional eclectic, romanul epistolar nu poate fi încadrat între speciile care valorifică stilul direct, deși, pe de altă parte, nu poate fi nici exclus dintre acestea.

Formulă compozițională mixtă prin definiție, romanul epistolar poate da naștere unei variații de planuri care ar lipsi într-o narație construită după formule tradiționale lineare. Este singura formă narativă din primele momente ale prozei românești care dă posibilitatea unei alternanțe de perspectivă asupra aceluiași eveniment, privit din punctul de vedere al unor personaje diferite, autoare ale scrisorilor. Desigur, aceasta se întîmplă destul de rar în romanul lui Bolintineanu, căci perspectiva diferită — simultană sau succesivă cronologic — asupra evenimentelor narate va caracteriza abia proza secolului nostru și, chiar astfel, în foarte puține cazuri (cf., de exemplu, romanul lui Camil Petrescu *Patul lui Procust*).

Pot fi identificate, în romanul lui Bolintineanu, mai multe tipuri compoziționale de scrisori. Cele mai „tradiționaliste" sînt scrisorile de tip introductiv, redactate exclusiv în stil indirect, cu excepția unei adresări inițiale. Un alt tip, care întrunește cel mai mare număr de texte, introduce — în relatarea la persoanele I sau a III-a — scene dialogate, întrerupînd expunerea memorialistică prin alte fragmente narative.

O tehnică similară cu „povestirea în povestire", dar transpusă în cadru epistolar, este introducerea unei (sau unor) scrisori în cuprinsul alteia. Nu sînt multe asemenea exemple în romanul *Manoil*, iar compoziția lor este asemănătoare cu introducerea unei scrisori — prin schimbarea tipului de enunț — într-o narațiune în stil indirect:

> 16 mai. Voi să-ți scriu cîteva rînduri comice: astăzi, Smărăndița îmi arătă o scrisoare deschisă.
>
> — Vrei să rîzi? mă întrebă ea. Această carte vine de la un moș al meu... Am măritat pe

soră-mea, pe Elena, cu un tînăr ce-i e drag și o face fericită. Moșu-meu nu găsește ginerile de viță mare... cetește!

„*Smărăndiță!*

Ginerile ce a luat pe Elena o fi avînd multe merite, o fi învățat ca Guizot și viteaz ca Napoleon, dar tot viță de gios este! Tată-său abia era clucer și nu avea voie să poarte nici barbă! (...) *Dar tu ai stricat totul! răspunderea să cază asupra ta! eu îmi spăl mînele ca Pilat din Pont!...*" (Bolintineanu, 0.II, 20).

În sfîrșit, mai poate fi identificat un tip epistolar, scrisorile fără caracter narativ propriu-zis, apropiate de expunerea adresată, de monolog sau de monologul interior. Cu excepția marcării printr-un verb *dicendi*, toate trăsăturile exprimării oral-retorice apar în aceste scrisori, ceea ce permite și asimilarea lor la monolog: exclamația, suspensia, interogația, verbele la conjunctiv cu valoare imperativă sau dubitativă, în sfîrșit persoana a II-a — generală sau cu interlocutor determinabil:

„12 iunie. Un deșert amar este în inima mea!... aș voi să mor!... nimic nu mă ține pe pămînt!... ce gîndești tu despre suflet? Omul e prea nefericе aice jos ca să sfîrșească aice; prea sus prin facultățile sale ca să aibă aceeași ursită ca o reptilă!... am cîteodată minute cînd sufletul meu se îmbată de o dezmierdare cerească..." (Bolintineanu, 0.II, 43).

Din punctul de vedere al persoanei utilizate, se observă că romanul epistolar nu este limitat, ca — în genere — scrierile cu caracter memorialistic, la persoana I; toate variantele de scrisori prezentate dovedesc posibilitatea de a introduce, în acest tip narativ, și persoana cea mai caracteristică relatării „neutre" — a III-a[12].

---

[12] Cf. și Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, partea a II-a, București, TUB, 1975, p. 140—160; *id.*, *Un model lingvistic al structurilor narative*, în *Probleme de lingvistică generală*, vol. VII, București, EARSR, 1977, p. 23—31.

Scanned with OKEN Scanner

4. CONSTITUIREA TIMPURILOR NARATIVE

4.0. Secolul al XIX-lea este momentul în care se precizează, în proza românească modernă, funcţia narativă a diverselor timpuri verbale, atît a celor limitate la valoarea strict temporală, cît şi a celor care cumulează valori modale sau aspectuale. Am urmărit pînă acum principalele structuri compoziţionale, constituite aproape în totalitatea lor în proza de pînă la 1880; secolul următor va aduce modificări şi nuanţări ale formulelor deja apărute, dar nu va produce forme compoziţionale complet noi. În această situaţie, este de aşteptat ca uzul timpurilor verbale în varianta narativă a prozei să fie, de asemenea, specializat funcţional, în raport cu tipul de naraţie, cu diversele planuri narative sau cu momentul redactării textului şi cu tradiţia speciei în literatura noastră. Ca şi în analiza structurilor compoziţionale de bază, se va observa că uzul timpurilor narative nu este complet eliberat de o influenţă a modelelor romanice; nu se poate urmări întotdeauna influenţa unor modele strict literare, ci paralela se poate stabili, în unele cazuri, pe baza valorilor comune pe care timpurile româneşti le au cu cele dintr-o altă limbă romanică. Nu este întotdeauna obligatorie, de exemplu, determinarea unei influenţe a prozei de tip voltairian vs. balzacian în explicarea frecvenţei perfectului sau prezentului vs. imperfect în naraţia secolului al XIX-lea; este suficient doar apelul la valorile temporale şi la unele valori aspectuale asumate de imperfect în opoziţie cu prezentul, atît în română, cît şi în franceză.

4.1. În analiza constituirii timpurilor indicativului ca timpuri narative, diferenţierile temporale care trebuie luate în considerare sînt de mai multe categorii; ele privesc atît planurile naraţiunii tradiţionale, cît şi diversele specii narative.

(a) Se menţine diferenţa — fundamentală în prezentarea formulelor compoziţionale — dintre *planul naratorului* şi *planul personajelor (planul replicii)*; dacă planul naratorului este obligat, în varianta tradiţională a prozei, la respectarea unei oarecare forme de trecut, permiţînd doar accidental şi pe un spaţiu redus apariţia prezentului (cu sensul actualizator al prezentului istoric), planul replicii este practic nelimitat din punct de vedere temporal, admiţînd orice formă de trecut, prezent sau viitor.

Scanned with OKEN Scanner

(b) Cea de a doua diferenţă se stabileşte în pasajele autorului, între *planul prim* şi *planul secundar* al naraţiei[13]. Această opoziţie are variate implicaţii, dar cea mai importantă ni se pare constituirea timpurilor în *perechi* narative, cupluri în cadrul cărora fiecare timp are o funcţie precisă şi limitată doar la unul dintre planuri; de exemplu: *imperfectul* pentru planul secundar *şi perfectul simplu* pentru primul plan, ori *mai-mult-ca-perfectul* pentru planul secund şi *imperfectul* pentru planul prim.

În cursul naraţiei, diferenţierea dintre primul plan şi planul secundar se poate datora unor factori diverşi, care ţin aproape întotdeauna de *istoria* narată[14] (obiectul relatării). Planurile pot apărea diferenţiate din criterii cronologice, şi în această situaţie o naraţie este iniţiată prin perechea *mai-mult-ca-perfect* (pentru evenimentele — secundare — petrecute înainte de începutul istorisirii actuale) / *imperfect* (pentru primul plan — momentul iniţial al povestirii actuale). Pe de altă parte, diferenţele, determinate de necesităţile actualizării, apar doar în cursul povestirii propriu-zise, iar atunci perechea iniţială este substituită de o alta, de exemplu *imperfect/perfect* (simplu sau compus), corespunzătoare planului secundar şi respectiv celui prim — actualizat — al naraţiei (cf. *infra*, sub **4.2.4.1**, observaţiile privind construcţia nuvelelor lui Negruzzi). Succesiunea temporală nu este, deci, întîmplătoare şi nu permite o analiză a timpurilor verbale considerate izolat. Subliniem că diferenţa dintre *planul actualităţii narative* şi *planul secundar* nu este echivalentă cu opoziţia *planul prezentului/planul trecutului* în spaţiul timpurilor verbale, chiar dacă uneori planul secund precedă cronologic primul plan.

(c) În sfîrşit, nu fără legătură cu diferenţierile anterioare de planuri, trebuie să remarcăm faptul că anumite tipuri compoziţionale impun textului o determinată structură temporală. Una dintre premisele analizei compoziţionale avusese în vedere raportul dintre timpul verbal şi persoană în istoria naraţiei universale (cf. *supra*, **1.1**). Formulele

---

[13] Cf. H. Weinrich, *Le temps. Le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, p. 107—117.

[14] V. diferenţa dintre *naraţie* şi *obiectul* acesteia *(istorie, fabulă, subiect)* stabilită de B. Tomaşevski, în *Teoria literaturii. Poetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973, p. 247—265.

Scanned with OKEN Scanner

compoziționale determină nu numai uzul unor anumite persoane, ci și apariția unor timpuri sau perechi de timpuri precise, uz obligatoriu în cîteva realizări narative cu structură riguroasă. Proza memorialistică, de exemplu, depășește cu greu (și doar cu funcție clară de reliefare) spațiul timpurilor perfectului. „Povestirea în povestire" sau construcțiile narative bazate pe acronii fac uz de cuplul *mai-mult-ca-perfect/imperfect* față de *imperfect/perfect simplu* în momentul în care se îndepărtează — cronologic — de firul povestirii-cadru către trecut. Formele narației adresate (scrisorile literare sau romanul epistolar) utilizează obligatoriu prezentul în pasajul adresat, în opoziție cu unul dintre timpurile sau cuplurile perfectului în pasajul narativ.

Formele verbale utilizate în planul naratorului *în afara* acestei scheme vor avea funcțiile de actualizare sau de reliefare pe care proza narativă le cunoaște în toate literaturile moderne. În mod curent, aceste funcții sînt asumate de prezent, iar narația românească nu face excepție de la regulă încă de la începutul secolului al XIX-lea[15] (cf. *infra*, **4.3**).

4.2. *Timpurile perfectului indicativ (mai-mult-ca-perfect, imperfect, perfect simplu și perfect compus)*[16]

4.2.1. Narația românească modernă a cunoscut încă din primele momente o repartizare relativ constantă a timpurilor indicativului trecut ca timpuri narative, în opoziție cu prezentul și viitorul indicativ, care au avut de la început valoare de timpuri comentative ori specifice replicii[17].

Dintre timpurile trecutului, imperfectul în alternanță cu perfectul simplu fixează încă din proza primilor scriitori moderni o *stereotipie narativă* care se va perpetua cu aceeași funcție pînă în perioada contemporană. Cuplul acesta va constitui forma narativă „neutrală", fără nici o altă intenție de accentuare expresivă sau de reliefare decît cea presupusă de diferența dintre planul secundar și primul plan.

---

[15] Pentru comparație cu valorile timpurilor verbale în franceză, cf. Paul Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, Klincksieck, 1960.

[16] Cf. Iorgu Iordan, *Stilistica limbii române*, ed. a 2-a, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1975, p. 135—140.

[17] V. distincția dintre *timpurile comentative* și *timpurile narative* la H. Weinrich, *op. cit.*, p. 9—24.

Scanned with OKEN Scanner

Alternarea celor două timpuri apare atît la scriitorii care au o mai mică inventivitate compoziţională (ca Gh. Asachi), cît şi în contexte complexe compoziţional (la M. Kogălniceanu sau C. Negruzzi).

Faza naivităţii acestui paralelism temporal este ilustrată de nuvela lui Kogălniceanu *Iluzii pierdute;* în fragmente narative (alternate cu comentarii şi descrieri de tipul fiziologiilor), autorul adoptă această formă, pe care o putem considera drept cea mai veche şi cea mai simplă, de delimitare între planul narativ al trecutului (redat la imperfect) şi planul istoriei „actuale" (redat la perfectul simplu):

> „Societatea noastră *era* adunată într-un salon, a căria nu ţi-oi face descrierea, (...) Două dame *era* pe o canape pusă în preajma unei mese, alte două *era* pe un lit de repos aşezat într-un colţ; a cincea damă, pentru care *aveam* o slăbiciune ceva cam prea fragedă, *şedea* pe un scaun lîngă masă şi *cetea* cu colţul ochiului o carte, ce cu multe altele *era* pusă pe masă (...)
>
> Conversaţia societăţii noastre **fu** întreruptă de un lacheu care **adusă** „Albina românească". O damă, cea mai frumuşică, a căria nu ţi-oi spune numele, ca să nu se mînie celelalte, **luă** foaia şi ceti: *Iluzii pierdute.* La aceste cuvinte magice, toţi, bărbaţi şi femei, **răsăriră** ca prin o lovire electrică." (Kogălniceanu, SA, 100—102).

Sensurile gramaticale ale celor două timpuri determină alegerea imperfectului şi a perfectului simplu şi în naraţia unuia dintre primele romane, *Serile de toamnă la ţară* de Al. Cantacuzin.

Cuplul temporal pe care îl discutăm caracterizează aproape în exclusivitate fragmentele narative din proza lui Eminescu. În mod neaşteptat, proza eminesciană are un unic timp preferat pentru istoria propriu-zisă, perfectul simplu; cu funcţie relativă, asigurînd planul secund, mai estompat al povestirii, apare imperfectul. *Cezara, Sărmanul Dionis, Întîia sărutare* sau *Avatarii Faraonului Tlá* sînt construite conform aceleiaşi scheme temporale, la care se adaugă mai-mult-ca-perfectul în anumite inversiuni cronologice sau în referiri la momente anterioare începutului naraţiei propriu-zise:

Scanned with OKEN Scanner

„Undele liniștite o *duceau* și în curînd **ajunse** la stîncile din mare. Ea **merse**-ncetinel de-a lungul lor, răzimîndu-și mînile de pereții de piatră, **ajunse** la o peșteră din care *curgea* sfîșiat și strălucind un izvor, **intră** mergînd de-a lungul rîului și deodată o panoramă cerească **se deschise** ochilor ei...“ (Eminescu, O.VII, 151).

„Pe ici pe colo pe la mese *se zăreau* grupe de jucători de cărți, oameni cu părul în dizordine, ținînd cărțile într-o mînă ce *tremura* (...). Dincolo unul *scria* cu cridă pe postavul verde al biliardului (...). Orologiul, fidel interpret al bătrînului timp, **sună** de douăsprezece ori din limba sa de metal, spre a da lumei, ce *nu*-l *asculta*, samă că **se scursese** a 12-a oară a nopții. Dionis **se porni** spre casă. Afară ploaia **încetase** și, prin mrejele și valurile de nouri negri-vineți, luna *trecea* palidă și rece.“ (Eminescu, O.VII, 95).

4.2.2. În exemplele de mai sus identificam formarea unor cupluri temporale, alternarea timpurilor coincidînd cu alternarea dintre primul plan și planul secundar. Cuplul temporal imperfect/perfect simplu are, însă, și tendința de a diferenția sub alt aspect discursul narativ: imperfectul poate fi afectat unui fragment cu nuanță descriptivă, în timp ce perfectul simplu se menține în planul „istoriei“ povestite. În această situație se află de obicei descrierile intercalate:

„Parada *se întindea* ca un șărpe pe șovăita uliță. Înainte *mergeau* suitarii călări cu nalte căciuli flocoase, la care *atîrna* cîte o lungă coadă de vulpe, împingînd pe norodul ce *se înghisuia*. (...) Doi tineri *mergeau* alăturea la pas.“ (Negruzzi, PT, 27).

Atracția imperfectului este atît de mare în context, încît în fragmentul narativ următor replica personajului este introdusă prin verb *dicendi* tot la imperfect, în loc de perfectul simplu: „Închipuiește-ți, Iliescule — *zicea* acest din urmă — aseară cînd m-am dus acasă, ce să văd?“ *(Ibid.)*.

4.2.3. Imperfectul poate fi utilizat și independent, ca timp constant al narației[18]. Situația în care imperfectul

---

[18] Cf. Tudor Vianu, *Problema stilistică a imperfectului*, în *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, București, 1966, vol. II, p. 285—309.

se menține pe spații largi în relatare fără alternarea cu alt timp trecut este rară în proza acestei perioade. Există, însă, posibilitatea ca imperfectul să substituie una dintre formele de perfect într-un context în care sensul neutru al discursului narativ le-ar fi cerut; în asemenea împrejurări, imperfectul își depășește cadrul strict temporal, fiind utilizat pentru valorile sale aspectuale, iar substituirea se datorează sensului imperfectiv și durativ pe care autorul a intenționat să-l imprime textului. În scena uciderii boierilor din nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, C. Negruzzi relatează evenimentul la imperfect; funcția timpului se află la limita dintre narație și descriere; ea ar putea fi caracterizată ca descriere în succesiune, iar durata oribilei întîmplări este dilatată prin utilizarea unui timp imperfectiv, care prelungește acțiunile desemnate de verbe fără a le marca sfîrșitul. Chiar verbe momentane ca sens *(a muri, a cădea, a încleșta)* iau în text tot forma de imperfect. Negruzzi este primul scriitor la care se poate urmări această opoziție între sensul lexical — momentan — al verbului și sensul său gramatical — durativ:

> „Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișălește pe din dos, fără arme, *cădeau* făr a se mai împrotivi. Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-și cruce; mulți însă din cei mai juni *se apărau* cu turbare; scaunele, talgerele, tacîmurile mesii *se făceau* arme în mîna lor; unii, deși răniți, *se încleștau* cu furie de gîtul ucigașilor, și, nesocotind ranele ce *priimeau*, îi strîngeau păn-îi *înnăduşeau*. Dacă vreunul *apuca* vreo sabie, *își vindea* scump viața. Mulți lefecii periră, dar în sfîrșit nu mai rămasă nici un boier viu. Patruzeci și șepte de trupuri *zăceau* pe parchet!“ (Negruzzi, PT, 103).

Finalul nuvelei *Zoe* prezintă un exemplu apropiat ca valoare stilistică, deși mult mai redus dimensional: „— Și de ce boală a murit Iancul B...? *întreba*, după trecere de opt luni, tînărul cu sprincene negre pe un doctor.“ (Negruzzi, PT, 29).

Dar aceste extensii temporale ale unei acțiuni momentane apar rar în proza secolului al XIX-lea; ele vor constitui unul dintre mijloacele subtile de „dilatare“ a timpului în proza modernă a secolului XX.

Scanned with OKEN Scanner

4.2.4.1. Schema, relativ simplă, dezvoltată pînă în momentul de față, cunoaște o variantă care o complică, prin apariția unui al treilea timp în același context: mai-mult-ca-perfectul. Introducînd o nouă dimensiune temporală, un plan anterior momentului inițial al narației, apariția mai-mult-ca-perfectului impune modificarea cuplurilor, care devin *mai-mult-ca-perfect/imperfect* (corespunzător momentului anterior începutului narației și planului actual al „istoriei") și *imperfect/perfect simplu* (corespunzător planului secundar și planului prim)[19].

Toate introducerile-cadru ale discursului narativ sînt supuse acestei formule a succesiunii temporale, dacă se află în situația de a face referiri la momente anterioare, care explică narația următoare. Modelul este tot atît de fixat ca și cel precedent, căci rezultă, ca și acela, din sensurile gramaticale ale timpurilor indicativului. El dă naștere unor situații exemplare, dintre care amintim suita temporală — repetată cu o extremă regularitate — din cele patru părți ale nuvelei lui C. Negruzzi *Alexandru Lăpușneanul*:

„Iacov Eraclid, poreclit Despotul, *perise* ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum **cîrmuia** țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după
(a) înfrîngerea sa în două rînduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, *izbutise* a lua oști turcești și **se înturna** acum să izgonească pre răpitorul Tomșa (...)

Lăpușneanul *mergea* alăturea cu vornicul Bogdan, amîndoi călări pe armasari turcești și
(b) înarmați din cap pănă în picioare.

— Ce socoți, Bogdane — **zise** după puțină tăcere — izbîndi-vom oare?" (Negruzzi, PT, 89).

Se observă că în primul alineat (a), care cuprinde evenimentele anterioare cronologic, valoarea de timp actual a imperfectului este întărită și de deicticele adverbiale actualizatoare (*acum* cîrmuia, se înturna *acum*), atîta vreme cît planul trecutului este rezervat mai-mult-ca-perfectului. Același imperfect își schimbă sensul în alineatul (b), unde

[19] Asupra valorilor narative ale mai-mult-ca-perfectului, v. Tudor Vianu, *Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii*, în *Arta prozatorilor români*, loc. cit., vol. II, p. 310—331.

Scanned with OKEN Scanner

trece pe planul secundar al „istoriei", primul plan revenind perfectului simplu (în incisa *dicendi*).

Există în nuvela *Alexandru Lăpușneanul* (apărută în 1840) o simetrie de construcție temporală care denotă la Negruzzi, mai mult decît la alți scriitori din aceeași perioadă, un simț al construcției narative și o mare siguranță în alternarea planurilor cronologice. Exemplul nu este izolat, ceea ce dovedește că proza românească și-a precizat valoarea timpurilor narative încă din primele momente ale modernizării sale. Aceeași succesiune *mai-mult-ca-perfect* → *imperfect* → *perfect simplu* se repetă în introducerea dintre cele patru părți ale nuvelei. Din punct de vedere compozițional, această suită temporală presupune o anumită perspectivă și o manieră gradată în apropierea de obiectul propriu-zis al narației, de „istorie"; începînd de la un plan mai îndepărtat în timp, se concentrează treptat atenția asupra planului principal.

4.2.4.2. În afara acestei forme, cea mai simplă posibilitate de intervertire cronologică în narație, și celelalte acronii narative se bazează tot pe apariția alternativă în text a mai-mult-ca-perfectului, care devine astfel marca gramaticală specifică a procedeului. Indiferent dacă este vorba de simple inversiuni cronologice sau de tehnici compoziționale consacrate (ca „povestirea în povestire", de exemplu, ori povestirea aceleiași întîmplări de către personaje diferite, din perspective variate), momentul spargerii tiparului temporal inițial al textului este marcat de intervenția mai-mult-ca-perfectului.

Reluînd exemplul de mai sus, partea a II-a a nuvelei lui Negruzzi cuprinde o astfel de acronie — fragmentul anterior cronologic inserat în scena dintre Lăpușneanu și Doamna Ruxanda (istoria vieții eroinei pînă în momentul în care intră în scenă):

> „(...) cînd o ușă lăturalnică deschizîndu-se, **lăsă** să între doamna Ruxanda.
>
> La moartea părintelui ei, bunului Petru Rareș, (...) Ruxanda *rămăsese*, în fragedă vrîstă, sub tuturatul a doi frați mai mari, Iliaș și Ștefan(...).
>
> Astfel gingașa Ruxanda *ajunsesă* a fi parte biruitorului.
>
> Cînd **intră** în sală, ea era îmbrăcată cu toată pompa cuvenită unei soții, fiice și surori de domn." (Negruzzi, PT, 95—96).

Scanned with OKEN Scanner

Mai-mult-ca-perfectul este timpul inversiunilor cronologice pentru toţi scriitorii care uzează de această manieră compoziţională. Astfel procedează C. Negruzzi încă de la primele sale nuvele (cf. intervertirea ordinii evenimentelor relatării din *Zoe* şi introducerea „povestirii în povestire" din *O alergare de cai*), I. Ghica în *Scrisorile* către Vasile Alecsandri, Alecsandri însuşi în nuvelele construite pe bază de acronii (finalul *Buchetierei de la Florenţa, Mărgărita*), Odobescu în nuvelele istorice sau N. Filimon în *Ciocoii vechi şi noi*.

Tudor Vianu observa[20] că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp mai frecvent în operele primilor prozatori, în secolul al XIX-lea, cu precădere la C. Negruzzi, N. Filimon sau N. Bălcescu. Funcţia stilistică a acestui timp în proza primei etape moderne este, aşa cum am observat mai sus, aceea de a stabili cadrul cronologic al acţiunii şi de a constitui resursa permanentă a „întoarcerilor" povestirii către trecut. Frecvenţa mai-mult-ca-perfectului narativ va scădea în proza secolului XX, căci mai tîrziu alternarea de planuri se va realiza prin intermediul altor procedee, dintre care cel mai interesant pentru domeniul verbului va fi schimbarea valorilor strict gramaticale ale timpurilor verbale şi, în special, schimbarea valorii prezentului faţă de timpurile perfectului.

În orice caz, o concluzie se impune pentru tehnica pe care o presupune prezenţa în număr mare a formelor de mai-mult-ca-perfect în această perioadă: proza narativă este încă o proză tradiţională, caracterizată prin *succesiune* compoziţională. Prezentarea *succesivă* a evenimentelor este aceea care impune pe de o parte fixarea valorii cuplurilor verbale discutate mai sus, iar pe de altă parte mutaţia de la unul la celălalt atunci cînd succesiunea cronologică nu mai este lineară. Acroniile — forme accidentate ale naraţiei succesive — sînt posibile numai prin apariţia celui de al treilea timp trecut, mai-mult-ca-perfectul. Într-o etapă ulterioară a prozei, cînd succesiunea explicită a naraţiei tradiţionale va fi substituită printr-o tehnică compoziţională bazată pe scene fără legătură marcată între ele, mai-mult-ca-perfectul — timp de referinţă la evenimentele precedente — nu va mai fi necesar, iar frecvenţa lui cu această valoare va scădea.

---

[20] *Ibid.*, p. 285—331.

4.2.5. Spre deosebire de alte limbi romanice — în special de franceză — româna include *perfectul compus* între timpurile narative, nelimitîndu-l funcţional la aspectele comentative ale textului.

La mulţi scriitori din perioada 1840—1880, apariţia perfectului compus în naraţie alternează doar accidental cu aceea a perfectului simplu, care predomină net numeric. Nu ne vom referi la aceste situaţii mai puţin semnificative, care dovedesc cel mult că diferenţa funcţională dintre perfectul simplu şi cel compus nu este încă foarte mare în utilizarea lor ca timpuri narative.

Există, însă, în literatura din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, scriitori care manifestă o predilecţie clară pentru naraţia la perfect compus corespunzător primului plan, în alternanţă cu imperfectul în plan secundar. Este cazul lui Ion Ghica, de foarte multe ori al lui V. Alecsandri şi aproape întotdeauna al lui I. Creangă[21]. Iorgu Iordan explică această predilecţie atribuind perfectului compus o valoare stilistică specială, deosebită de aceea a perfectului simplu: perfectul compus este timpul care apropie afectiv o acţiune, în timp ce faptele indiferente se relatează la perfectul simplu[22].

Această valoare explică utilizarea perfectului compus în proza memorialistică pe care o cuprind *Scrisorile* lui I. Ghica. Preferinţa lui Ghica pentru relatarea la perfect compus este foarte clară; se constituie, astfel, în textul său, un alt cuplu, mai puţin frecvent în naraţia secolului trecut şi, de aceea, nestereotipizat: *mai-mult-ca-perfect* (sau *imperfect*) / *perfect compus*:

> „Cînd **am început** a înţelege cele ce se petrec în lume, *intrase* de curînd în cursul timpului un secol nou, secolul al XIX-lea, secol mare şi luminos între toate, menit a schimba faţa lucrurilor pe pămînt, de la apus la răsărit; secol care **a adus** cu dînsul o civilizaţiune cu totul şi cu totul nouă, nebănuită şi nevisată de timpii anteriori." (Ghica, O.I, 101).

Valorile temporale sînt bine precizate în proza lui I. Ghica; se poate identifica uneori o deosebire de sens între cele

---

[21] Nu poate fi, deci, vorba de o justificare de natură dialectală a folosirii uneia sau alteia dintre formele de perfect, ci numai de valorile narative — în curs de constituire — ale celor două timpuri.

[22] *Op.cit.*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

două timpuri ale perfectului, simplu și compus, care își împart planul actualității în alternanță cu imperfectul; cînd se referă în text la narator, perfectul compus are un sens pur perfectiv, denumind doar acțiuni încheiate, în timp ce perfectul simplu apare în finalul pasajului, pentru a numi acțiuni cu caracter momentan și rapid:

> „Cînd *ieșeam* din Focșani, *răsărea* luna; nici gură de surugiu, nici plesnitură de bici, dar cărucioarele mele *fugeau* ca năluca cu umbra după ele, și seara, cînd *bătea* meterhaneaua, *mă dam jos* din cărucioară și *intram* cu ispravnicul meu în odaia lui Măciucă, unde **am așteprat** pănă **s-a sculat** vodă de la masă, pînă **s-a culcat** beizadelele, **s-a osteiat** lumea din curte și **au ieșit** una după alta caleștile cu masalale a spătarului, a aghii și a ispravnicului de curte; atunci **intră** răposatul Măciucă și-mi **zise**: „Ai sus". (Ghica, O.I, 121).

Și scrierile autobiografice ale lui C. Negruzzi utilizează perfectul compus narativ. Tot fragmentul pur memorialistic, redactat la persoana I, din *Cum am învățat românește* este scris la perfectul compus, în alternanță cu perfectul simplu, care desemnează doar acțiunile momentane, de obicei referitoare la persoana a III-a:

> „O, cît **am rămas** de recunoscător bunului meu părinte pentru această dorită veste! Îndată **am gătit** caiete, condeie nouă, negreală bună, nimic **n-am uitat** (...). Aceste pregătiri **m-au ocupat** pănă seara, cînd **m-am culcat** gîndind la noul dascal; iar piste noapte **am visat** că aveam un nas cît a lui de mare (...)
>
> Zicînd aceste, *își luă* șlicul și *o împunse de fugă* pe ușă.
>
> De atunce nu l-**am mai văzut.**
>
> Astfel Petru Maior **m-a învățat** românește." (Negruzzi, P'T, 7, 12).

Există tendința ca narația obiectivă să fie redată la perfectul simplu, iar cea cu caracter autobiografic la perfectul compus, chiar în proza aceluiași autor. În *Buchetiera de la Florența*, V. Alecsandri utilizează ca timp narativ de predilecție perfectul simplu, la fel în *Mărgărita* sau *Dridri*, dar îl schimbă uneori cu cel compus în *O primblare la munți*, povestire apropiată de memorialistică. Tot perfectul com-

pus este timpul cel mai frecvent și în *Poveștile* și *Amintirile* lui Creangă, unde se află într-o continuă alternanță cu prezentul, devenit și el timp narativ. Iorgu Iordan exemplifică această caracteristică a prozei lui Creangă cu numeroase forme verbale extrase din *Povești*[23].

Diferența funcțională dintre cele două forme de perfect se precizează, astfel, în evoluția prozei narative; sfîrșitul perioadei marchează fixarea celor două timpuri în două modalități narative diverse; perfectul simplu rămîne timpul relatării obiective, „neutrale", iar cel compus devine specific relatării subiective sau fragmentelor memorialistice dintr-un text în proză.

4.3.0. *Prezentul* este, spre deosebire de formele de perfect, timpul specific planului narativ al personajelor; alături de viitor, prezentul apare — în principiu — în primul rînd în *replică*. Alternarea celor două timpuri cu timpurile perfecte este caracteristică tuturor literaturilor moderne[24] și — în parte sub influența acestora — prozei românești.

Prezentul depășește, însă, granițele adresării directe și limitele persoanelor I și a II-a, specifice replicii, intrînd, cu funcții diferite, în cel de al doilea plan narativ — al autorului[25]. Spre deosebire de situația celorlalte timpuri — trecute —, pentru care existența unei valori stilistice speciale nu era obligatorie în textul narativ, prezentul are întotdeauna o astfel de funcție: apariția sa într-un context care nu-i este propriu, planul naratorului, presupune în toate cazurile o intenție stilistică și o determinată utilizare.

Nu toți scriitorii din perioada de modernizare a prozei își construiesc momentele narative prin alternarea prezentului cu timpuri ale perfectului: situațiile cele mai semnificative pentru funcția narativă a prezentului le descoperim la M. Kogălniceanu, I. Ghica și — mai rar — în scrisorile lui C. Negruzzi, în special în textele cu caracter mai apropiat de fiziologii ori în acelea care cuprind analize morale sau formulări aforistice.

---

[23] *Ibid.*, p. 138: „Perfectul compus se întîlnește infinit mai des decît cel simplu, și asta datorită nu atît graiului matern al lui Creangă [...], cît naturii operei sale: amintirile și basmele *impun* întrebuințarea perfectului compus, căci conțin fapte trăite de autor [...] de unde necesitatea subiectivă de a le raporta la momentul povestirii".

[24] H. Weinrich, *op.cit.*, p. 25—35.

[25] V. Tudor Vianu, *Prezentul etern în narațiunea istorică*, în *Arta prozatorilor români*, loc. cit., vol. II, p. 332—344.

Două sînt principalele funcții ale prezentului într-un text narativ din perioada pe care o analizăm: prezentul este timpul intercalărilor comentative (sau de tipul comentariului) și timpul actualizării ori reliefării. Aceste valori sînt uneori combinate cu sensuri suplimentare, căci în text se pot crea, prin introducerea prezentului, mai multe tipuri de opoziții, unele pur temporale, altele modale: actual/inactual, durativ/momentan, iterativ/singular etc.

4.3.1. O primă funcție este aceea pe care prezentul o îndeplinește în fragmentele mai apropiate ca valoare de aspectele *comentative* ale limbii, intercalate în discursul narativ. În orice text în proză se stabilește un raport între aspectele strict narative și pasajele care cuprind comentarii cu sens mai general, aforisme, analize morale etc. Timpul verbal care asigură echilibrul între pasajele comentative și povestirea propriu-zisă este tocmai prezentul, care creează în text o opoziție — de timp, dar și de modalitate a expunerii — față de timpurile perfecte pe care se bazează trama narativă.

Proza generației de la 1848 abundă în asemenea alternanțe de tonalitate obținute prin introducerea prezentului; acesta nu are încă funcția de actualizare pe care o va avea la prozatorii de la sfîrșitul secolului (I. Ghica, Gh. Sion sau I. Creangă), dar alternează perspectiva textului, trecînd — pentru moment — pe al doilea plan discursul narativ și înlocuindu-l prin considerații de alt ordin: comentative, generalizatoare, aforistice, numind realități permanente sau iterative etc. În aceste situații apare de obicei *prezentul etern* sau *prezentul gnomic*. Ca și în fazele mai puțin evoluate ale narației europene, cînd se uza de povestiri cu cadru sau de povestiri legate tematic între ele[26], proza românească din primele decenii de care ne ocupăm (aproximativ în jurul anului 1850) se fixează mai întîi la aceleași formule mixte, nu foarte evoluate față de proza clasicizantă și moralizatoare a secolului al XVIII-lea european, care iau naștere din întrepătrunderea comentariului socio-descriptiv de tipul fiziologiilor cu proza narativă propriu-zisă.

În această ordine de idei trebuie mai întîi amintite fiziologiile, declarate sau nu, formulă narativă pe care au folosit-o cel puțin o dată fiecare dintre marii scriitori din dece-

[26] Cf. și H. Weinrich, *op.cit.*, p. 131—171.

niile 1840—1860. M. Kogălniceanu *(Fiziologia provincialului în Iaşi)*, C. Negruzzi *(Fiziologia provinţialului)*, Al. Russo *(Iaşii şi locuitorii lui la 1840)* sau V. Alecsandri *(Iaşii în 1844)* au scris chiar fiziologii în gustul începutului de secol, imitate după modele franceze nu întotdeauna celebre. Urme ale acestei „mode" a fiziologiilor apar pînă tîrziu, în romanele lui B. P. Hasdeu sau în nuvelele istorice ale lui Odobescu, dar maniera este deja modernizată, fiziologia nemaiconstituind obiectul independent al unui text în proză, ci doar un fragment inserat, după modelul romanului sau nuvelei realiste franceze a secolului al XIX-lea.

În toate aceste fiziologii, prezentul este timpul aproape exclusiv utilizat în nucleul narativ, iar valorile sale, puţin diferite de la autor la autor sau de la un text la altul, nu depăşesc limitele prezentului durativ, etern sau gnomic, uneori cu nuanţă iterativă mai marcată. Acesta este, de exemplu, procedeul de care uzează C. Negruzzi în *Fiziologia provinţialului*, unde prezentul comentativ din partea de „fiziologie" propriu-zisă este extins şi asupra fragmentelor narative care ilustrează schiţa de moravuri iniţială:

> „Provinţialul **îmblă** încotoşmănat într-o grozavă şubă de urs; **poartă** arnăut în coada droşcii (...) Figura lui **e lesne** de cunoscut; cele mai adese **este** gros şi gras, **are** faţă înflorită (...) După ce a sfîrşit banii de cheltuială, **vine** acasă. Nevasta îi **iese** înainte. Ea îl **aşteaptă** să vie isprăvnicit sau prezidenţit; el **vine** cu plete lungi şi cu lornetă. (...) Seara, toţi provinţialii de ambe-sexe **năvălesc** la dînsul. După cerimonia dulceţilor şi a cafelei, cucoana **începe** a-şi arăta turbanul, şi boierul a spune novitale. **Spune** cum *a petrecut;* cum *s-a eglindisit* la bal la curte; ce mai confete şi gheţate *a mîncat;* cum îl *invitau* toate damele la danţ; cum *era* balul de frumos; sala *era* pardosită cu oglinzi, păreţii de porţelan, uşile de cristal şi mobilile de chihrimbar, şi alte multe minunăţii şi mîndreţe care **fac** pre prietinii săi să caşce gurile ascultîndu-l; şi iaca materie de vorbă cel puţin pentru două luni." (Negruzzi, PT, 173, 175—176).

Relieful scenei rezultă exclusiv din asocierea prezentului la acţiunile eroului din momentul actualităţii narate şi a perfectului compus/imperfectului la acţiunile trecute ale aceluiaşi personaj. Enclava de perfect are funcţia de a îndepărta întîmplările neverosimile petrecute în capitală (povestite în stil direct nelegat şi indirect liber), iar scena se încheie cu revenirea la prezent, în planul actualităţii provinciale şi al stilului indirect.

Fiziologiile „trucate", cuprinse în texte narative, de obicei în nuvele sau în povestiri izolate, ies în evidenţă în discursul narativ tot prin schimbarea temporală pe care o comportă. Astfel procedează M. Kogălniceanu în schiţa de moravuri *Soirées dansantes* sau în introducerea la romanul fragmentar *Tainele inimei*, amplă descriere socială a Iaşului:

> „*Atunce*, niciodată *nu mă desfătam* pe jumătate; apropierea unui bal îmi *deşărta* inima de toate micele supărări ce *aveam;* (...) Ah! **acum mă duc** la bal numai spre a juca rolul pătimitor de băgător de samă. (...)
>
> Un om plăcut, pentru multe femei, **este** acela carele, într-un bal **joacă** totdeauna şi **nu se odihneşte** niciodată, jucînd deopotrivă cu toate, cu cele frumoase şi cu cele urîte, bun, tînăr şi de treabă carele **face** filantropie la mazurcă spre slujba fetelor celor bătrîne şi carele **crede** că **are** vreo îndatorire către gazda ce-l **poftește** la bal.
>
> Un om plăcut **este** şi acela care **face** curte mamelor (...)
>
> Aşa-i că-**i plăcut** acest elegant care **spune** complimente (...) etc., etc." (Kogălniceanu, SA, 40—(41).

Portretul generalizat al tînărului modern, introdus în textul narativ sub forma unei fiziologii trucate, de ample dimensiuni, este subliniat în text prin asocierea cu prezentul etern. Comentariul e subsidiar naraţiei, chiar în schiţa de mai sus, dar caracterul moralizator al prozei din perioada analizată nu este niciodată independent de apariţia prezentului; uneori funcţia aforistică, transpusă în manieră ironică, se exprimă prin prezentul gnomic:

> „La nouăsprezece ani **ne bucurăm** de joc ca de o mare desfătare; dar **nu este** desfătare în lume

Scanned with OKEN Scanner

care să treacă așa de degrabă la bărbați și așa de tîrziu la femei.“ (Kogălniceanu, SA, 39).

Cînd cele două planuri, narativ și comentativ, sînt mai strîns legate între ele, se conturează în text o opoziție temporală care apropie uzul prezentului de cea de a doua funcție a sa, *reliefarea* (actualizarea). Nu avem, totuși, a face cu modificarea de perspectivă asupra planurilor narative presupusă de *prezentul istoric*, aflat în contrast cu un timp perfect:

> „Această societate *era în Iași*, într-o uliță al căria nume nu ți l-oi spune, fiindcă eu însumi nu-l cunosc. **Știut este** geograficeşte și statisticește că capitala Moldaviei **nu samănă** în nimică cu celelalte capitalii blagoslovite de Dumnezeu. Iașii, oraș vestit prin (...), Iașii, centrul civilizației, a literaturei și a gunoiului Moldaviei, **are** uliție, dar mai nici una cu nume, **are** optzeci de mii de trupuri, dar nici macar zece suflete, **are** poduri prea frumoase și **n-are** macar un pîrîu;“ (Kogălniceanu, SA, 92).

4.3.2. Actualizarea narației prin prezent, de fapt reliefarea unuia dintre planurile narative prin schimbarea timpului, caracterizează o fază mai nouă a prozei și pe alți scriitori decît cei amintiți în paragraful precedent. Prezentul etern sau cel gnomic la scriitorii „moraliști“ ai generației pașoptiste reprezenta pentru aceștia amprenta stilistică a formației lor clasicizante, dar și o concesie făcută gustului epocii în preluarea — fie și fragmentară — a modelelor occidentale.

Cea de a doua funcție a prezentului, „scoaterea în relief“, nu mai limitează apariția timpului actualizării la inserările de altă natură, ci îl introduce chiar în discursul narativ al autorului. De multe ori prezentul istoric își asumă funcția de reliefare; procedeul a fost analizat de Tudor Vianu în *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*: alternarea prezentului cu perfectul simplu în textul lui Bălcescu poate fi apropiată de tehnica basoreliefului în sculptură, prezentul jucînd rolul reliefărilor din primul plan, iar perfectului revenindu-i planul secund al narațiunii:

> „Acest ajutor însă ce ai noștri și-l *închipuiau* tare, nu *era* decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, *căuta* a se folosi de acest neînsemnat ajutor

Scanned with OKEN Scanner

(...) El **își preumblă** privirea pe cîmpul bătăliei, **vede** mișcările turcilor și după dînsele **își pregătește** pe ale sale. (...) El **hotărăște** atunci a se jertfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn **cheamă** în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, **smulge** o secure oștenească de la un soldat, **se aruncă** în coloana vrăjmașă ce-l **amenință** mai de aproape, **doboară** pe toți ce **se încearcă** a-i sta împotrivă, **ajunge** pe Caraiman-Pașa, îi **zboară** capul, **izbește** și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, **se întoarce** la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit"[27].

Fără a se găsi întotdeauna într-o opoziție atît de clară cu unul dintre timpurile trecute cu care alternează de la o frază la alta, prezentul narativ a constituit mereu o formă de actualizare. *Scrisorile* lui Ion Ghica reprezintă din nou un exemplu ilustrativ pentru acest procedeu relativ modern. Forme de narație adresată, scrisorile literare sînt redactate obligatoriu la prezent în părțile introductive, destinate lectorului lor. Dar timpul în discuție nu apare numai în aceste fragmente-cadru, ci marchează o poziție afectivă în redarea evenimentelor la prezentul istoric. În fragmente întinse din *Scrisorile* lui Ghica alternează forme de perfect — corespunzătoare evenimentelor sau eroilor secundari — și de prezent — corespunzînd eroului principal și primului plan:

„Tot p-atunci consulul grecesc, lipsind și el în concediu, *lăsase* cancelaria consulatului în seama unui dăscălaș anume Căminarache, om de casă și de masă boierului Sturdza. Grecu, îngîmfat să se vadă el reprezentant de putere europeane, **îmbracă** haine cusute cu fir, **își trîntește** în cap o șleapă cu pene, **își pune** spanga la brîu și o **pleacă** să facă vizită oficială locotenentului de domn. Glumețul Costache Sturdza, cînd îl **vede** gătit astfel, **îl apucă rîsul** și-l **primește** cu: „Ce e asta, caraghiosule?".

---

[27] V. Tudor Vianu, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, în *Arta prozatorilor români*, loc. cit., vol. II, p. 349—350.

Grecuşorul, nemulţumit de o asemenea primire, **se supără, părăseşte** salonul ministrului, **se duce** la consulat, **dă** bandiera elinească **jos** şi **rupe** relaţiunile cu guvernul Moldaviei, declarînd că s-a făcut ofensă regelui Oton, în persoana reprezentantului său. (...)

După îndeplinirea acelor formalităţi, grecu, îmbrăcat iar cu uniforma ştiută, **se duce** să facă vizită Locotenentului domnesc, şi atunci marele logofăt îl **primeşte** cu mîna întinsă, răsturnat într-un fotoliu, zicîndu-i: „Na, mascara, vino de sărută mîna". Grecu *i-a sărutat* mîna şi astfel *s-a închis* incidentul." (Ghica, O.I, 106—107).

Încheierea istorisirii coincide cu „întoarcerea" la timpurile perfectului, pentru ca fragmentul să se integreze textului în care avusese rolul unei paranteze narative: este ales pentru aceasta un timp cu valoare finită, perfectul compus. Prezentul preia, astfel, cu nuanţa de reliefare în plus, funcţia prefectului simplu, specific naraţiei „neutre". Procedeul e curent în proza de la sfîrşitul secolului; îl vom întîlni în romanele lui D. Bolintineanu, în nuvelele istorice ale lui Al. Odobescu şi, cu o deosebită frecvenţă, în *Poveştile* şi *Amintirile* lui I. Creangă.

Pentru Odobescu, variaţia timpurilor în naraţie, dirijată către prezent, e singura modalitate de variaţie a planurilor narative. Mutaţia temporală ţine, aşa cum am observat, de un moment mai tîrziu şi mai elaborat al prozei noastre şi apare de multe ori în text combinată cu utilizarea deicticelor (pronominale sau adverbiale) de actualizare:

„În casa lui Danciu Ţepeluş **stau** adunaţi într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungureşti, **are** un obraz pe care **se citeşte** o prostatică rîvnire la mărimi; a c e s t a **e** stăpînul casei, (...) Al doilea **e** un boier bătrîn de Ţara Românească, cu barba albă şi cu fruntea înnorată de o veche mîhnire: a c e s t a **e** Radul, spătarul din Albeşti, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atîta cruzime de către fostul Domn chiar în noaptea ei de cununie." (Odobescu, O.I, 118).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru descrierea operelor de artă, particularitatea a fost observată, ca și pentru narațiune, de Tudor Vianu, care stabilea un raport de sens între utilizarea în descriere a imperfectului și a perfectului, față de prezent[28].

În romanul lui D. Bolintineanu, *Elena*, prezentul are aceeași funcție stilistică precisă, chiar dacă nu și frecvență mare: reliefarea planului personajelor prin descrierea lor la prezent în contextul general de perfect.

Spiritului concret al lui Creangă îi este proprie actualizarea prin prezentul narativ, combinată cu repetarea pînă la abuz a acestei forme verbale în contexte relativ reduse dimensional. Se realizează în acest mod atît apropierea povestirii de momentul prezent, cît și diferențierea planurilor între ele, în spațiul închis al narației. Ca și în ultimele exemple, de la I. Ghica la Odobescu sau Bolintineanu, valorile prezentului la Creangă sînt de *prezent dramatic*[29]. Reproducem cunoscutul exemplu din *Capra cu trei iezi*, text în care aspectul durativ al acțiunii nu este afectat de utilizarea prezentului, dar unde acest timp verbal aduce în plus reliefarea și dinamizarea pe care nici o formă de perfect n-ar fi avut-o:

> „Și așa zicînd, **pune** poalele-n brîu, **își suflecă** mînicile, **aţîţă** focul și **s-apucă** de făcut bucate. **Face** ea sarmale, **face** plachie, **face** alivenci, **face** pască cu smîntînă și cu ouă, și fel de fel de bucate. Apoi **umple** groapa cu jaratic și cu lemne putregăioase, ca să ardă focul mocnit. După asta **așează** o leasă de nuiele, numai înținată, și niște frunzari peste dînsa; peste frunzari **toarnă** țărnă și peste țărnă **așterne** o rogojină. Pe urmă **lasă** bucatele la foc să fiarbă și **se duce** prin pădure să caute pe cumătru-său și să-l poftească la praznic. **Merge** ea cît **merge** prin codru, pînă ce **dă** de o prăpastie grozavă și întunecoasă, și pe-o tihăraie **dă cu crucea** peste lup.“ (Creangă, O, 130).

---

[28] Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în vol. *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, p. 234–235, 237–240.

[29] Denumirea dată de Otto Jespersen *prezentului istoric*, mai proprie funcției acestui timp, în texte de tipul celor la care ne referim; cf. Iorgu Iordan, *op. cit.*, unde se discută exemplul din Creangă.

În concluzie, funcţia stilistică a prezentului narativ rezidă în multipla transgresare pe care o presupune utilizarea acestui timp în *planul narativ al autorului*, faţă de regula unei expresii neutre. Pe de o parte, prezentul este — prin definiţie şi prin sensul său gramatical — un timp *comentativ* şi nu unul narativ, dar e utilizat în naraţie. Pe de altă parte, prezentul caracterizează replica personajului şi nu planul autorului[30], dar apare curent în afara cadrului său normal. În sfîrşit, ţinînd seama de decalajul dintre timpul real şi acela al relatării, naraţia tradiţională ar trebui să se desfăşoare la una dintre formele de trecut, căci timpul real al istoriei povestite precedă obligatoriu momentul narativ. Apariţia prezentului într-un asemenea context, în locul perfectului, implică deci una dintre funcţiile stilistice ale actualizării (prezentul *istoric*, prezentul *etern*, prezentul *gnomic*) sau ale reliefării (prezentul *dinamic* sau prezentul în *opoziţie contextuală* permanentă cu unul dintre timpurile perfectului, ca în cazul „tehnicii basoreliefului").

5. CONCLUZII

Naraţia epocii de care ne-am ocupat reprezintă prima fază a prozei româneşti moderne: de aceea, considerăm că analiza distribuţională a stilurilor vorbirii şi a funcţiilor cardinale ale acţiunii (timp — mod — aspect) epuizează semnificaţiile esenţiale ale textelor acestei perioade de început. După cum s-a putut observa, proza întregii perioade a fost considerată un *corpus* relativ unitar, cu minimă cronologie internă; este o procedare normală, dacă avem în vedere faptul că scriitorii amintiţi aici reprezintă numai o etapă în dezvoltarea stilului artistic al limbii literare, creat şi îmbogăţit în cursul cîtorva secole.

Absenţa unei cronologii interne (formule mai complicate de adresare apar uneori în primii ani ai perioadei de care ne-am ocupat, la Negruzzi de exemplu) s-a combinat în general cu alegerea textelor de valoare literară recunoscută. Ca o concluzie de ordin general asupra prozei dinainte de

---

[30] Cf., între alţii, L. Doležel, *O stylu moderni české prózy*, loc. cit., p. 199; H. Weinrich, *op. cit.*, p. 25—65.

1880, se poate afirma că naraţiunea românească posedă încă puţine forme proprii, dar că asimilează intens formule narative eterogene, în raport cu originea lor europeană. Variante actualizate de povestire clasică se îmbină, uneori în aceeaşi operă, cu inovaţii romantice recente (acronii sau romane epistolare). Faptul acesta a fost observat şi demonstrat pînă acum la nivel tematic, dar analiza modalităţilor şi a timpurilor narative îi conferă o dimensiune nouă.

Scanned with OKEN Scanner

CULTURA TRANSFORMATĂ ÎN ARTĂ LA SCRITORII SAVANȚI (AL. ODOBESCU ȘI B. P. HASDEU)

1. AL. ODOBESCU

1.0. În mod neașteptat, deși este cel mai apropiat în timp de scriitorii pașoptiști (a debutat în 1851, în „Junimea română" de la Paris) și deși a susținut uneori el însuși acest lucru, Odobescu n-a fost un continuator al generației de la 1848. Unele puncte de apropiere se pot găsi eventual în concepțiile lui Odobescu privind limba literară: s-a declarat pentru o influență populară și istorică în opera literară; a luptat împotriva latinismului în Societatea Academică, declarînd că „o dată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri"[1]; a fost preocupat de unitatea limbii literare, punînd problema limbii scriitorilor ardeleni teoreticieni ai purismului: „Dacă vom merge tot așa, apoi negreșit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine tot așa de puțin cît și spaniolii cu portughezii"[2]. Totuși, Odobescu nu este, structural, un pașoptist întîrziat, în măsura în care, mai tîrziu, Hasdeu poate fi considerat astfel. Îl împiedică faptul că s-a bucurat de o instrucțiune sistematică, spre deosebire de pașoptiști, cărturari cu educație haotică și fără program precis.

---

[1] Cf. Tudor Vianu, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu*, în vol. *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 217—244; dintre studiile mai recente consacrate scriitorului, amintim: D. Păcurariu, *A. I. Odobescu*, în vol. *Clasicism și romantism*, București, Ed. Albatros, 1973, p. 326—411; Nicolae Manolescu, *Introducere în opera lui Al. Odobescu*, București, Ed. Minerva, 1976; Paula Diaconescu, *Clasicism și retorism în Pseudokinigetikos*, LL, 1973, nr. 3, p. 518—530. Trimiterile se fac la Al. Odobescu, *Opere*, ediție îngrijită, cu glosar, bibliografia scriitorului și studiu introductiv de Tudor Vianu, București, ESPLA, 1955, vol. I—II.

[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 218.

Această trăsătură explică perfect toată caracteristicile limbii şi, mai ales, ale stilului scriitorului. Odobescu este, în istoria limbii literare, un reprezentant al *direcţiei savante* (urmată, mai tîrziu, de B. P. Hasdeu, T. Maiorescu sau N. Iorga), dezvoltată paralel cu continuarea curentului popular, dar avînd alte caracteristici.

Odobescu n-a fost un scriitor de imaginaţie: opera sa este aceea a unui umanist echilibrat, care îşi justifică toate afirmaţiile cu argumente istorice, nu numai în secţiunea propriu-zis ştiinţifică a operei sale, ci şi în cea beletristică. Din formaţia livrescă a lui Odobescu decurg o serie de trăsături stilistice ale scrierilor sale. Este vorba, în primul rînd, de natura unor opere şi de maniera specifică de compoziţie a altora. Pe de o parte, scriitorul cultivă o formă cultă, eseul literar *(Pseudokynegetikos)*. Pe de altă parte, compoziţia nuvelelor sale se datorează în bună parte istoricului, deşi scrierile ţin de stilul beletristic; aceasta explică acumularea de amănunte pur decorative, abundenţa de descrieri sau portrete şi slaba reprezentare a elementului pur narativ[3].

Caracteristica esenţială a limbii, ca şi a stilului lui Odobescu, formulată de Tudor Vianu şi urmărită şi în cercetările ulterioare, o constituie caracterul savant, manifestat în toate compartimentele limbii, cu efecte stilistice relativ unitare: un echilibru al frazei în care se poate identifica o simetrie de tip clasic, cu destul de numeroase influenţe ale frazei retorice romantice, în sensul acumulărilor, enumerărilor şi varietăţii raporturilor sintactice. Aceeaşi alternare între cele două influenţe se stabileşte şi la nivelul figurilor sau al determinărilor, aflate într-o permanentă pendulare între o structurare simetrică obişnuită în fraza clasică şi enumerare — formă mai puţin organizată, specifică mai ales frazei romantice.

Fonetica şi morfologia scrierilor lui Odobescu nu pun probleme deosebite din punctul de vedere al normei literare. Odobescu a utilizat unele fonetisme regionale sau unele forme morfologice fluctuante, curente în epocă; acestea sînt însă puţine la număr şi nu-l individualizează între ceilalţi autori contemporani cu el, deoarece nu au funcţie expresivă în text şi nici nu reprezintă rezultatul unei operaţii

---

[3] Cf. observaţiile despre particularităţile naraţiei lui Odobescu, *supra*, cap. *Structuri compoziţionale şi modalităţi narative în proză*.

Scanned with OKEN Scanner

de selecție conștientă între forme care țin de norma limbii literare și forme care se abat accidental de la normă.

1.1. *Lexicul*

1.1.0. Lexicul lui Odobescu este, în schimb, un nivel care reflectă în mod edificator personalitatea scriitorului: vocabularul său constituie o îmbinare neașteptată și concomitentă — în cadrul aceleiași opere, iar nu în scrieri specializate din punct de vedere tematic — între elemente populare și regionale, arhaisme și neologisme curente sau rare, uneori chiar cu caracter tehnic. Această îmbinare transpune într-o manieră specifică, la un nivel mai puțin complex, cum poate fi considerat lexicul față de sintaxă, de exemplu, una dintre particularitățile stilistice ale operei beletristice a lui Odobescu: oscilația permanentă între doi poli opuși, elementul savant și influența populară. Situația lexicului la Odobescu poate fi privită ca reflex al unei realități mai generale: este dificil să distingem, în opera scriitorului, între beletristică și știință[4]. Din aceeași formă — în sens stilistic — decurg atît operele considerate „științifice" (mai ales cele de istoria artei), cît și cele „de ficțiune", în care interesul cel mai acut este prezentat tocmai de reconstituirea arheologică, de descrierea cultă, de divagarea științifică transformată în artă.

1.1.1. *Elementele populare* sînt numeroase în lexic, cuprinzînd termeni din toate compartimentele vieții sociale sau denumiri din sfera semantică a elementelor naturale; dar numărul, ca și caracterul lor uneori special, nu dau scrierilor lui Odobescu trăsături comune cu acelea ale limbajului popular, ci au, dimpotrivă, un efect opus: conferă stilului scriitorului un caracter savant. Așa cum prezența neologismelor din sfera unei anumite terminologii științifice este la Odobescu o dovadă a unei influențe savante sau livrești, termenii populari excesiv căutați din descrierile naturale sau vestimentare ori arhaismele acumulate în mare număr în scrierile cu caracter istoric au același efect stilistic. Odobescu îmbină o cultură de tip livresc cu o cultură — de asemenea achiziționată, și nu spontană — de tip popular, iar această trăsătură de stil corespunde spiritului său științific, care a dominat, în toate varietățile funcționale abordate, spiritul său „artistic". Odobescu a

[4] V. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 33—36.

fost, înainte de toate, istoric și om de știință, iar formația sa poate fi perfect urmărită și în opera literară.

Pentru scriitor nu există o diferență de principiu între utilizarea unui termen popular legat de civilizația rurală și aceea a unui neologism tehnic; dovada o constituie faptul că le îmbină, fără grijă pentru contraste și fără o funcție stilistică deosebită, în același text. O listă completă a termenilor populari, grupați pe domenii de activitate, apare în studiul citat al lui Tudor Vianu; menționăm cîteva exemple, dintre cele cu o circulație mai restrînsă: *custură, joagăr, ciochină* „curea cu care se leagă traista de șea", *saia* „adăpost pentru vite", *urloi* „burlan", *iarba ciutei, laptele stîncii, pojarniță* „sunătoare", *vîzdroagă, babiță* „pelican", *cotei, lișiță, prihor, vătui* „pui de iepure", *capeș* „cu minte, deștept", *a încura* „a goni", *boi* „trup", *conci* etc.

Lexicul popular și regional este în strînsă legătură cu marele număr de proverbe și locuțiuni. Tudor Vianu observa, însă, că efectul locuțiunilor populare, destul de frecvente, este la Odobescu altul decît la Creangă; dacă la scriitorul moldovean acestea reprezintă o formă spontană și naturală de expresie, în opera lui Odobescu elementele capătă, prin alternanță cu neologismul rar sau cu arhaismul, caracterul „cultural" pe care îl au și celelalte două categorii lexicale, iar efectul este de artificială oralitate populară: *să ședem strîmb și să judecăm drept!; a crede că tot ce zboară se mănîncă; mare e limba boului, păcat că nu poate grăi; a-și pune pofta-n cui; coadă lungă, minte scurtă; a prinde iepurele cu carul; a prinde cu mîna-n sac* etc. Aceeași funcție stilistică de a evita caracterul prea abstract al unor expuneri o au și expresiile sau exclamațiile: *a da de primejdie; sarea și marea; zău!; vorbă curată!; vai de mine!; s-o lăsăm încurcată!* etc.

1.1.2. Explicația „artificialității" populare a stilului o constituie, în parte, la Odobescu, alternarea dintre elementul lexical popular și *neologisme*, a căror sferă este foarte largă în scrierile sale.

— Unele neologisme pot fi grupate în încercarea lui Odobescu de a forma o *terminologie tehnică* privind anumite domenii funcționale: artă, arhitectură, civilizație clasică. Aceste neologisme apar atît în operele cu caracter științific, cît și în eseul *Pseudokynegetikos*, provenind fie din limbile clasice, fie din limbile romanice moderne; **italiană**: *cornice* „cornișă", *organ* „orgă", *timpan* „suprafață triun-

ghiulară între cornişele unui fronton"; **franceză** (sau prin intermediul francezei): *histrion* „bufon, actor roman", *milier* „piatră aşezată pe drumurile romane la fiecare milă", *riturnelă* „referen"; **latină**: *crepidă* „sandală romană", *fibulă* „agrafă", *votiv* „închinat unei divinităţi"; **greacă**: *logograf* „cronicar, nume dat primilor prozatori greci"; *palestră* „locul de desfăşurare a exerciţiilor fizice la grecii antici", *pantocrator* „imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii". Chiar astăzi termenii amintiţi au caracterul unor neologisme rare sau foarte specializate în anumite domenii ale ştiinţei; se poate presupune că în deceniul al VIII-lea al secolului trecut aceste neologisme aveau o sferă de circulaţie şi mai redusă.

— Din vocabularul neologic curent al epocii, Odobescu ia unii termeni care nu s-au conservat în limbă, împrumuturi directe şi mai puţin adaptate din latină sau din limbile romanice; **italiană**: *concuistă* „cucerire", *cortez — cortezie* „curtenitor — curtenie", *ecuitate* „echitate", *ingeniu* „talent", *matutin* „matinal", *paviment*; **franceză**: *avilit* „decăzut", *dardă* „săgeată", *expiaţie* „ispăşire", *marşandă* „modistă", *palisadă* „element de fortificaţie", *surfaţă* „suprafaţă" (calchiat parţial) etc.

Artificialitatea limbii lui Odobescu este datorată în mare măsură acestor neologisme rare sau neadaptate, chiar şi în limba contemporană specializate ori înlăturate complet din circulaţie.

1.1.3. *Arhaismele* sînt utilizate mai ales în nuvelele istorice, unde au o determinată valoare stilistică, dar apar uneori şi în alte opere ale lui Odobescu. Categoria arhaismelor acoperă, ca şi termenii populari, variate compartimente ale vieţii sociale, fiind în genere bine reprezentată numeric în ansamblul operei scriitorului: *arhonta* „titlu nobiliar în epoca fanariotă", *cămăraş* „slujbaş care avea în grijă odăile domnitorului", *ciohodar* „secretar al dregătorilor turci", *cupar* „dregător domnesc care avea funcţia de ajutor al paharnicului", *hazna* „vistierie", *haraci* „tribut anual plătit de ţările vasale Imperiului Otoman", *medelnicer* „titlu dat boierului care servea pe domn la masă", *armaş* „dregător domnesc însărcinat cu paza temniţelor şi cu aducerea la îndeplinire a pedepselor", *buzdugan, fustaş* „sentinelă", *lefegiu* „mercenar", *roată* (de ostaşi) „unitate militară aproximativ echivalentă cu o companie" etc. În afară de termenii legaţi de organizarea socială şi adminis-

Scanned with OKEN Scanner

trativă a epocii descrise, sînt foarte frecvente la Odobescu arhaismele decorative, care survin pentru precizarea descrierilor vestimentare sau de interior : *contăș* „haină luxoasă, lungă, purtată de boieri" ; *cucă* „căciulă înaltă, împodobită cu pene, purtată de căpeteniile turcești și de domnitorii români în timpul ceremoniilor" ; *feregea* „manta din stofă sau mătase, purtată peste îmbrăcăminte" ; *filaliu* „pînză foarte fină și subțire" ; *filendreș* „catifea sau postav fin, de Flandra" ; *gugiuman* „căciulă de samur, purtată de domnitor și de boieri", *iminei* „pantofi de modă turcească, cu vîrful ascuțit, făcuți din marochin" ; *surguci* „panaș împodobit cu pietre prețioase" etc.

Conform delimitărilor de mai sus, funcția stilistică a vocabularului poate fi definită cu relativă claritate : lexicul este pentru Odobescu unul dintre instrumentele de precizare a cadrului — fie el științific sau ornamental — dar în ambele stiluri funcționale acest instrument are o proveniență cultă și impune caracterul savant al limbii.

1.2. *Sintaxa*

1.2.0. Sintaxa este nivelul la care se produce, în istoria limbii noastre literare, principala inovație a lui Odobescu și, în același timp, compartimentul în care se manifestă cel mai evident echilibrul, de proveniență clasică și cultă, specific autorului analizat. În epoca modernă, Odobescu a consolidat *perioada*. Ar fi poate mai exact să spunem că a introdus-o, căci cele cîteva exemple precedente din opera lui Bălcescu demonstrează că acesta din urmă valorificase alte resurse pe care construcția le pune la dispoziție. În perioada lui Bălcescu domină parataxa, în timp ce Odobescu își construiește fraza mai ales prin exploatarea simetriilor provenite din raporturile de subordonare[5].

Tudor Vianu a analizat trei caracteristici de bază ale perioadei lui Odobescu[6] : *simetria*, *inversarea* și *ramificarea*. Simpla lor enumerare impune o concluzie ce ține în parte de realizarea acestor forme sintactice ca *figuri*. În toate cazurile ele sînt manifestări ale retorismului. Privind astfel lucrurile, Odobescu poate fi într-adevăr considerat un continuator al pașoptiștilor.

Perioada modernă din istoria limbii literare coincide cu

---

[5] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 228.
[6] *Ibid.*, p. 229—234.

eliberarea sintaxei frazei din cadrele strînse ale limbii vechi, ca şi din cadrele sintaxei populare, devenită şablon, din lipsa unui alt model, în proza lui Heliade sau a unora dintre scriitorii ardeleni şi moldoveni. Caracteristica frazei moderne a fost, începînd cu Negruzzi, Russo şi Bălcescu, supunerea acesteia faţă de modele romanice, franceze sau italiene de obicei, subordonare manifestată prin amploarea construcţiilor, prin simetria lor şi prin numeroase elemente de retorism. Odobescu este, însă, acela care modernizează construcţia frazei româneşti cu mijloace artistice, prin intervenţia diferitelor figuri de construcţie — uneori cu funcţie retorică — realizate la nivel sintactic.

1.2.1. *Simetria* este în fraza lui Odobescu aproape o regulă, imprimînd uneori, prin repetiţie, un ritm cursului frazei; monotonia ritmică este, însă, evitată de cele mai multe ori prin alternarea construcţiilor binare cu cele ternare.

Simetria se poate manifesta în contexte de dimensiuni variate: ea poate fi limitată la determinările din corpul aceleiaşi propoziţii, dar se poate şi extinde într-o întreagă frază sau chiar în afara cadrului frazei, grupînd unităţile sintactice în contexte mai largi.

— Simetria determinărilor — binare — pe lîngă acelaşi substantiv sau verb determinat este una dintre formele cele mai simple de manifestare a echilibrului în sintaxa lui Odobescu, căci ea antrenează contextele cu dimensiunile cele mai reduse:

„În aceste trei creaţiuni se vede într-adevăr unul şi acelaşi scop; dar în cîteşi trele, el este exprimat sub forme perfecte, a căror singură diversitate dovedeşte cît sînt *de fecunde şi de variate simţirile şi gîndurile* ce au putut să se rezume în aşa *frumoase şi felurite* concepţiuni“ (II, 150—151); „(...) s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea *mîndră şi sprintenă* fecioară de marmură, care s-avîntă, *ageră şi uşoară*, sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, *scurtă în poale şi larg despicată la umeri*“ (II, 150). Simetria binară este mai subtilă decît o simplă repetare a unei scheme sintactice, deoarece ea priveşte atît determinările duble *(fecunde şi variate, frumoase şi felurite, ageră şi uşoară, mîndră şi sprintenă)*, coordonate ritmic între ele prin intermediul conjuncţiei *şi*, cît şi substantivele determinate *(simţirile şi gîndurile)* sau complementele adjectivelor — la rîndul lor simetrice *(scurtă* **în poale** *şi larg despicată* **la umeri**).

Scanned with OKEN Scanner

— Simetria frazei se poate şi ea realiza în mai multe forme, dintre care cea mai răspîndită este la Odobescu fraza cu două nuclee-propoziţii principale, la rîndul lor determinate de subordonate plasate simetric.

Regentele principale pot fi plasate în secţiunea iniţială a frazei (A), iar în aceste situaţii perioada se dezvoltă, prin hipotaxă, în apodoză (B):

(A) Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a argint-arcatului Apolon şi venerata fecioară

(B) (1) *care* poartă săgeţi de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească;
(2) *care* prin codri umbroşi şi pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii;
(3) *care* întinzîndu-şi auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare
(a) *de* se cutremură creştetul înalţilor munţi,
(b) *de* răsună pădurile întunecoase sub gemetele fiarelor izbite,
(c) *de* se înfiorează pămîntul şi marea cu toţi peştii din ea (II, 151).

1.2.2. *Inversiunea.* Alteori perioada, de asemenea simetrică, poate fi construită cu termenii inversaţi, cu subordonatele în protază şi principalele în apodoză:

(A) (1) *Cine* ar şti să descrie toate perfecţiunile, tot farmecul acestor trei opere,
(2) *cine* ar putea să rostească tot ce spun ochiului şi minţii,

(B) (1) *acela* ar face cel mai minunat panegiric al acestei arte,
(2) *acela* ar fi totodată rapsodul, trubadurul şi psalmistul seminţiei lui Nimrod. (II, 151).

Gruparea este uneori mai complicată: subordonatele se împart în două grupuri, dintre care unul precedă principala (sau principalele), iar al doilea îi urmează[7].

1.2.3. *Ramificarea* poate fi considerată şi ea o formă de simetrie, constînd dintr-o subordonare în lanţ: fiecare element regent — propoziţie sau parte de propoziţie — se subordonează la rîndul său unui element regent de rang superior. Ramificarea este un tip de construcţie aproape

[7] Cf. *infra*, exemplele de sub *1.2.3.*

întotdeauna simetrică, la Odobescu de multe ori combinată și cu inversiuni:

(A) Acela ar clădi (1) *cu* sfinte miresme,
(2) *cu* smirnă
(3) și *cu* tămîie altarul vînătorilor, povestind

(B) (1) *cum* sălbatecul uriaș al anticelor legende germane,
(2) *cum* vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi
(a) tot drept
(b) printre brazi
(c) și printre stînci,
(3) *cum* acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească se prefăcu în
(a) blîndul (a) episcop
(b) și cuviosul (b) și apostol
al Ardenelor creștinate. (II, 151—152)[8].

1.2.4. Toate aceste procedee de structurare simetrică a frazei constituie, uneori chiar într-un context mai larg decît fraza, sursa principală pentru realizarea *figurilor de construcție*. Așa cum se observă din toate exemplele de mai sus, figura principală, prezentă întotdeauna în construcțiile hipotactice largi ale lui Odobescu, este *paralelismul*; *binar* sau *ternar*, paralelismul se află la baza celor trei trăsături analizate de Vianu: simetria, inversiunea și ramificarea.

Ritmicitatea frazei lui Odobescu, în care subordonatele de același tip se introduc în genere prin același element cu funcție conjuncțională, dă naștere și altei figuri sintactice, *anafora*: conjuncțiile sau adverbele introductive realizează în cadrul frazei segmentări anaforice (uneori sub forma *bicolonului*, alteori a *tricolonului*).

Dintre exemplele de mai sus, prima frază analizată este de fapt un tricolon, în care relativul *care* repetat formează o anaforă: „(...) venerata fecioară *care* poartă săgeți de aur (...), *care* (...) străpunge cerbii, *care* (...) azvîrlă darde ucigătoare". Cea de a doua frază citată reprezintă un exemplu de construcție cu doi termeni perfect echilibrați *(bicolon)*: în protază anafora este dată de repetarea relativului (*cine* ar ști (...), *cine* ar putea), iar în apodoză prin repetarea — de asemenea anaforică — a demonstrativu-

[8] La Tudor Vianu, *op. cit.*, aceeași frază este altfel segmentată (p. 232—233).

lui *acela* (*acela* ar face (...), *acela* ar fi). Toate construcţiile menţionate sînt incluse într-un paralelism binar sau ternar, dar au în plus şi caracter anaforic, datorit modului ritmic în care subordonatele sînt introduse în frază prin acelaşi element conjuncţional.

Mai mult, simetria pe care anafora o impune într-un text îl face pe scriitor să extindă mult în afara frazei propriu-zise această figură: paragrafe succesive sînt introduse prin acelaşi cuvînt sau secvenţă de cuvinte, astfel încît figura devine procedeu de realizare a simetriei la nivelul întregului text. Fragmentul din *Pseudokynegetikos* care cuprinde descrierea Dianei de la Luvru şi din care fac parte majoritatea exemplelor de mai sus este astfel construit; trei paragrafe succesive continuă anafora iniţială, analizată mai înainte (*acela* ar face ..., *acela* ar fi):

Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide (...);
Acela ar face să răsune fanfara vînătorilor triumfale (...);
Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă şi cu tămîie (...).

Pentru ca toate aceste trăsături ale perioadei, bazate pe paralelisme şi variate forme ale repetiţiei, să fie realizate, Odobescu a făcut mai întîi pasul fundamental care îl deosebeşte de scriitorii precedenţi şi prin care a modernizat structura frazei, aducînd-o, spre sfîrşitul secolului trecut, la un nivel apropiat de cel contemporan: a înlocuit parataxa, prezentă pînă şi în perioada — retorică şi simetrică — a lui Bălcescu sau Russo, prin hipotaxă. Toate efectele retorice, repetiţiile şi paralelismele se bazează pe elementele subordonate din frază, propoziţii sau determinări izolate ale substantivului şi verbului. Aceasta este inovaţia lui Odobescu în construcţia frazei şi cu ea apare, de fapt, în istoria limbii literare, fraza modernă eliberată de coordonarea de tip popular. Restul particularităţilor amintite, ca şi figurile de construcţie, reprezintă doar un cîştig în complexitate sau în caracterul „artistic", uneori artificial, al limbii, dar la baza tuturor trăsăturilor sintactico-stilistice specifice lui Odobescu stă, în fond, valorificarea subordonării.

1.3. *Stilul*

1.3.0. Între alte procedee caracteristice scriitorului, ne vom opri asupra cîtorva trăsături ale stilului descriptiv, deoarece particularităţile structurii naraţiei lui Odobescu au fost cuprinse într-un capitol anterior.

Scanned with OKEN Scanner

1.3.1. *Portretul.* Modul în care Odobescu își construiește portretele marchează, mai evident decît alte trăsături stilistice, evoluția față de scriitorii care l-au precedat, vădind personalitatea de istoric și de clasicist a autorului, manifestată în apariția unor procedee care nu fuseseră, pînă la Odobescu, asociate cu tehnica de construcție a portretului[9]: expunerea adresată sau descrierea operelor de artă. Acest aspect poate fi interesant și pentru că îl caracterizează pe Odobescu, scriitor fără o deosebită imaginație, dar mare eseist și îngrijit realist. Portretul este deci un domeniu în care autorul își poate exercita calitățile, căci, așa cum am observat în prezentarea narației sale, desfășurarea epică nu este unul dintre compartimentele stilului în care Odobescu să fi excelat: narația sa este o succesiune de tablouri, avînd mai curînd un caracter enumerativ, fără remarcabile inovații compoziționale.

Tudor Vianu nota faptul că portretul rămăsese, pînă la Odobescu, într-un stadiu oarecum elementar de dezvoltare, fiind limitat de cele mai multe ori la o acumulare enumerativă de substantive abstracte și cu sens foarte general. Vianu își exemplifică afirmația cu portretul Kerei Duduca din romanul lui N. Filimon *Ciocoii vechi și noi*: „Această Veneră orientală avea o *frumusețe* perfectă, o *inteligență* vie și un *spirit* fin și iscusit. *Viața cea plină de răsfățări* părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și *lipsa de educație*, făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de *dorinți* nepotrivite cu poziția ei socială".

Enumerarea de substantive *abstracte* era, însă, doar una dintre modalitățile de realizare a portretului înainte de Odobescu. Un alt tip de portret, de asemenea enumerativ, acumula într-o descriere portretistică o lungă serie de detalii *concrete*, fizice și vestimentare, la care se adăugau puține observații caracterologice, uneori influențate de știința la modă în epocă, fiziognomia. Este ilustrativ, din acest punct de vedere, portretul boierului ținutaș din *Fiziologia provințialului* de Negruzzi: „Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele

---

[9] Cf. Tudor Vianu, *Fazele portretului*, în vol. *Figuri și forme literare*, București, Casa Școalelor, 1946 și *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române*, în vol. *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 132—135.

trei neapărate elemente ale boierului ţinutaş ; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut ; cele mai adese este gros şi gras, are faţă înflorită, favoriţi tufoşi şi musteţi răsucite, dar pre lîngă aceste fireşti podoabe, natura ca o miloasă mumă, a răspîndit asupră-i şi un *nu ştiu ce* care vorbeşte mai tare ochilor ispitiţi decît orice altă".

Între cele două tipuri de portrete, dintre care unul accentuează asupra trăsăturilor fizice, deci este alcătuit din substantive şi determinări concrete, iar celălalt asupra unor trăsături mai generale — compus, prin urmare, dintr-o succesiune de substantive şi de adjective abstracte — Odobescu alege o cale de mijloc : portretele sale sînt combinaţii între reproducerea detaliată a trăsăturilor fizice (sau vestimentare) şi a celor „morale" generale. În acest sens, pare semnificativ portretul lui Matei Basarab din *Cîteva ore la Snagov*, în care autorul combină tehnica portretului cu expunerea adresată (să se observe şi simetria binară a determinărilor) :

„În *chipul tău smead şi costeliv*, înconjurat de o *barbă albă şi rară*, în *buzele subţiri şi zîmbitoare*, în *fruntea ta lată şi înaltă*, în *ochii tăi mici şi vii*, afundaţi sub *sprîncene negre şi stufoase*, îmi place adesea a descoperi *cîtă înţelepciune şi cîtă energie* trebuiesc spre a forma *caracterul* unui mare domnitor" (II, 59).

Portretul de mai sus se constituie dintr-o suită de elemente descriptive din sfera substantivelor concrete, urmată de o altă serie de note psihologice care le completează.

Alteori, în descrierile şi portretele lui Odobescu, arheologul predomină, iar compoziţia literară suferă din punctul de vedere al desfăşurării narative. Este cazul pasajului din nuvela istorică *Doamna Chiajna*, în care se succed apariţiile celor doi gineri. Primul, Stamatie Paleologul, este înfăţişat în maniera portretelor realiste pe care le-a ilustrat bine Negruzzi ; amănuntul vestimentar predomină pînă în punctul de la care devine obositor, iar considerentele caracterologice formează un paragraf aparte : „Unul, copilandru, tînăr, frumos, sprîncenat, cu mustaţă mică şi neagră, cu ochi de femeie, cu părul încreţit, nalt, spătos şi tras ca prin inel, ca unul din acei palicari muieratici, purtînd fustanelă fîlfîindă şi strînsă la mijloc, cămaşă de filaliu largă în mîneci şi cusută cu bibiluri, colciaci şi cepcheni de filendreş stacojiu numa-n fir şi mărgăritare, fesul la o parte, iminei mici

Scanned with OKEN Scanner

și roșii, ș-apoi la brîu două lungi pistoale ghintuite ...“ (I, 135).

Cel de al doilea, portretul lui Andronic Cantacuzenul, este un exemplu al genului și caracterizează modalitatea cea mai frecventă de portretizare la Odobescu; seria de substantive abstracte din final reprezintă concluzia trăsăturilor fizice concrete menționate înainte: „Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi, dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura care sunt ca o însușire a neamului grecesc“ (I, 135).

După cum se observă, Odobescu nu depășește, strict formal, tehnica enumerării în construcția portretelor.

1.3.2. În sfîrșit, o altă inovație în tehnica literară a lui Odobescu o constituie îmbinarea portretului cu *descrierea operei de artă*, mai exact substituirea trăsăturilor unei realități picturale prin acelea ale unei realități vii. Procedeul nu există la predecesori, iar Odobescu îl aplică în mai multe puncte ale eseului său *Pseudokynegetikos*. Descrierea operei de artă este uneori concepută ca un portret în care epitetele-determinări și verbele (de mișcare, în majoritatea lor) fac parte dintr-o sferă semantică personificatoare: „A fost fără îndoială un vînător inspirat și a știut să mînuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră și ușoară, sub creturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg despicată la umeri. O mișcare vie și grațioasă a grumazului a înălțat capu-i, cu perii sumeși la ceafă în corimb, și pe fruntea-i coronată cu o îngustă diademă se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfășoară ca un brîu talia sveltă și cutele veșmîntului ascund sînu-i fecioresc“.

Alteori, descrierea operei de artă devine un peisaj sau o scenă narată, prezentată într-o succesiune continuă, pierzîndu-și astfel, ca și mai sus, caracterul static. Tudor Vianu exemplifică această particularitate cu descrierea unui tablou de Wouwermann: „Vînătorii, aci *înghit* un pahar mai naainte de a porni, aci *se odihnesc* pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar *sosesc* voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă. Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, *se*

uită cum şoimii *se răped* în aer pe păsărelele spăimîntate; una din ele **s-a depărtat** în taină spre pădure şi după dînsa *aleargă* în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea **l-a uitat** atîrnat de craca unui copac; tocmai în fund, pe marginea pădurii, *se zăresc*, prin ceaţa umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat". Descrierea se transformă în naraţiune, prin alternarea verbelor la *prezent* (în legătură cu personajul colectiv şi cu cel masculin) şi la *trecut* (pentru personajul feminin).

1.4. Caracterul savant şi livresc al operei lui Odobescu este, deci, evident în mai multe compartimente. El se manifestă, pe de o parte, în categoriile lexicale preponderente şi în funcţia lor stilistică; pe de altă parte, sintaxa are aceleaşi trăsături, realizate prin valorificarea subordonării în cadrul perioadei şi prin trăsăturile retorice pe care figurile sintactice bazate pe repetiţie şi paralelism le impun textului în proză. Avem a face, de această dată, cu un alt tip de oralitate decît aceea a scriitorilor generaţiei precedente, nu de sursă populară, ci cu particularităţi studiate, retorice şi livreşti. La toate nivelele limbii, ca şi în trăsăturile stilistice fundamentale ale operei lui Odobescu, imaginaţia literară a fost pusă în umbră de vasta cultură şi de formaţia ştiinţifică sistematică a scriitorului.

2. B. P. HASDEU

2.0. Limba operei lui Hasdeu oferă un bogat material pentru studierea procesului de consacrare a normei supradialectale scrise, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, moment în care se precizează normele limbii literare moderne. Privit ca reprezentant al stilului beletristic, Hasdeu a abordat toate varietăţile acestuia; poezie, proză, dramă istorică şi comedie. Originalitatea scriitorului constă, însă, în caracterul multilateral al personalităţii şi activităţii sale, care s-a concretizat într-o valoroasă contribuţie la dezvoltarea unor alte varietăţi funcţionale: stilurile ştiinţific, retoric şi polemic, aflate încă la începuturile lor. Dacă stilul retoric şi cel ştiinţific mai avuseseră reprezentanţi în istoria limbii literare (Bălcescu, Kogălniceanu şi, contemporan cu Hasdeu, Odobescu), un singur polemist de mare talent îl precedase pe Hasdeu: I. Heliade-Rădulescu. În articolele sale polemice, Hasdeu a dezvoltat însă mult procedeele inaugurate de Heliade, creînd, prin scriii-

Scanned with OKEN Scanner

torii care i-au urmat, o adevărată direcție[10]. De abia după Hasdeu se poate vorbi de existența unui „stil" polemic în limba română literară. Activitatea sa prodigioasă de scriitor, ziarist, istoric și filolog îl situează pe Hasdeu în egală măsură pe linia curentului popular și a celui savant în istoria literaturii și a culturii noastre[11].

2.1. *L e x i c u l*

2.1.1. *Arhaisme.* Varietatea lexicului lui Hasdeu este un rezultat al multitudinii domeniilor de activitate abordate. În scrierile istorice sau în cele beletristice cu subiect istoric folosește arhaisme lexicale, unele fonetic mai apropiate de etimon: *martur* (S, I, 205, 207), *meidan* (S, I, 200).

Prezența unor cuvinte și sensuri vechi se explică, de asemenea, prin influența cronicilor și a documentelor vechi; o parte dintre acești termeni sînt conservați dialectal: *dires* „act": Ispisoace și *direse* chiar de la Ștefan cel Sfînt (S, I, 253); *gadină* „jivină": O *gadină!* O șopîrlă (S, I, 205); *a se încrunta* „a se umple de sînge"; *încruntîndu-se* în sînge (...) cu precugetare și sistemă (S, II, 10); *a (se) învesti* „a se îmbrăca": toți *învestiți* în prețioase odăjdii de *camhă*, după cum se numea o grea stofă de mătasă de proveniență orientală (SL, I, 172); *spată* „sabie": Apucă *spata*, jupîne (S, I, 215).

2.1.2. Ca și arhaismele, *termenii populari sau regionali* au valoare stilistică, de caracterizare a personajelor, dar se întîlnesc și în operele istorice sau în articolele politice: *adăsta* „aștepta": voi *adăsta* ascuns (SL, I, 167); *anina* „agăța": Și-l întinde, și-l *anină* (S, I, 206); *dumesnici* „îmblînzi, domestici": Robia putu *să dumesnicească* (SL, I, 184); *după* „de pe": răpitu-m-au *după* drum (S, I, 211); *mereu*, adj., „nesfîrșit": codri *merei ai României* (SL, I, 184); *oblu* „drept": Acoperișul (...) era *oblu* (SL, I, 144); *sîmcea* „vîrf": *sîmceaua* pumnarului (SL, I, 175); *an* „anul trecut": (...) drăguța mamă; / Muri

---

[10] Cf. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, EL, 1966, vol. I, p. 191—195.

[11] Ediții și abrevieri: *Scrieri literare, morale și politice*, t. I—II, București, FRLA, 1937, ed. îngrijită și note de Mircea Eliade (S, I—II): t. I: *Poezii, Răzvan și Vidra, Duduca Mamuca*; t. II: *Filozofia portretului lui Țepeș*, scrierile morale și politice; *Scrieri literare*, vol. I—II, București, 1960 (SL, I—II); vol. I; *Micuța, Ursita*; vol. II: *Trei Crai de la Răsărit; Ioan-Vodă cel Cumplit*, ed. comentată de Ion Const. Chițimia, Scrisul Românesc, Craiova, 1942 (IV).

an (S, I, 163); *a avea zor* „a-i păsa": românul *nu are zor* de nimic, nici măcar de gramatică (S, II, 98).

2.1.3. *Neologismele*

2.1.3.0. Un aspect caracteristic lexicului lui Hasdeu, ilustrat de un material bogat și semnificativ prin concluziile pe care le impune, se leagă de problema generală a dezvoltării limbii secolului al XIX-lea: adaptarea și circulația neologismelor.

2.1.3.1. Neologismele înregistrează la Hasdeu formele fluctuante care au caracterizat întreg secolul: variații de gen și incertitudine în adaptarea uneia sau alteia dintre desinențele de plural, în cadrul aceluiași gen: *amalgamă* (S, II, 12); *diagnostică* (S, II, 19); *sistemă* (S, II, 10); *animali* (S, I, 90): *capitoli* (SL, I, 179); *frazul* (SL, I, 87); *orchestru* (SL, I, 80); *edificiuri* (SL, I, 180); *palaturi* (S, II, 23); *puncturi* (S, I, 157). După cum se observă, cele mai afectate, atît în fixarea la un anumit gen, cît și în ceea ce privește desinența de plural, sînt — ca întotdeauna — substantivele neutre.

Înregistrăm în compartimentul verbului și cîteva exemple de încadrare a neologismelor în altă conjugare decît cea fixată de norma limbii literare: *a procede* (S, II, 21, 131); *a succede* (IV, 54).

În adaptarea neologismului, limba operei lui Hasdeu reflectă tendința generală a epocii, fluctuația între diferite forme gramaticale.

2.1.3.2. *Circulația neologismelor.* Rămîne să examinăm pătrunderea, circulația (uneori temporară), precum și conservarea sau dispariția neologismelor, așa cum se reflectă ea în limba operei lui Hasdeu. De la primele sale scrieri, în revistele din 1859, scriitorul a evoluat net, ajungînd să aibă un perfect simț al limbii. Firește însă că apar, în special în prima perioadă, și unele neologisme cu forma specifică celei dintîi jumătăți a secolului, așa cum le întîlnim la Negruzzi, Kogălniceanu sau Heliade-Rădulescu.

Neologismele pot fi clasificate în cîteva categorii: (a) neologisme care au dispărut din limbă și care-și datoresc, în parte, prezența în opera lui Hasdeu unei influențe a curentului latinist și italienist; (b) neologisme care prezintă un aspect diferit de cel fixat de normă; (c) neologisme rare, întotdeauna, și în mod neașteptat, în forma conservată de limba literară; (d) calcul lingvistic.

Scanned with OKEN Scanner

(a) Hasdeu utilizează unele *forme neologice care au dispărut*, ulterior, din circulație. Multe dintre ele sînt transpuneri vag adaptate la limba română ale unor cuvinte străine, împrumutate mai ales din franceză, uneori din italiană sau din rusă: *abimat* „distrus", < fr. *abîmé* (IV, 148); *apròpozit* „potrivire" < it. *a proposito* (IV, 147); *brilant*, adj. (S, II, 113); *a concerta* „a alcătui" (IV, 89); *expres* "exprimat" < it. *espresso* (S, II, 73); *finit* (SL, I, 119); *galimatie* „limbaj încurcat, confuz" < fr. *galimatias* (SL, II, 174); *a mania* „a mînui" < fr. *manier* (S, II, 113); *muvement* „mișcare" < fr. *mouvement* (IV, 147); *a pinge, depinge* „a picta" < it. *dipingere* (S, II, 57, 65); *a redija* „a redacta" < fr. *rédiger* (S, II, 93); *scelerateță* < it. *scelleratezza* (S, I, 113); *son* „sunet" < fr. *son* (S, I, 123; S, II, 25); *sujet* < fr. *sujet* (S, II, 45).

Unele dintre neologismele dispărute din limba literară sînt utilizate de Hasdeu în stilul științific, cu deosebire în articolele sau operele din prima perioadă de activitate, cînd forma cuvintelor noi era departe de a fi precizată.

(b) Există în scrierile lui Hasdeu un mare număr de *neologisme*, mai tîrziu modificate fonetic, dar utilizate de autor *cu forma* care circula în epocă, *mai apropiată de aceea din limba de origine*.

Cîteva neologisme apar cu fonetismul influențat de originalul latin și, mai ales, de cel italian: *a descuragia* (IV, 109); *fact* (S, II, 102); *liberale*, subst. sg. (S, II. 52); *mastodonte* (S, I, 97); *sacerdote* (S, II, 125); *studinte* (S, I, 95); *vagabund* (S, II, 45).

Alteori, neologismele sînt utilizate într-o formă fonetică puțin diferită de cea fixată prin norma limbii literare actuale: *apoteosă* (IV, 12); *apostasie* (IV, 20); *aparință* IV, 61); *anticitate* (S, II, 88); *azard* (S, I, 126); *cestiune* (SL, 201); *embuscadă* (IV, 162); *(evul) meziu* (IV, 124); *provenință* (SL, I, 172); *reprezintație* (S, I, 105); *romanț* (S, II, 22)[12].

(c) Dacă scrierile aparținînd stilului științific sînt acelea în care apar cele mai multe neologisme ieșite din circulație, tot stilul științific întrunește, în cadrul operei lui Hasdeu,

[12] Să se compare cu celelalte variante fonetice în care a circulat termenul: *romanț, romanță, romans*; cf. I. Ștefan, *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, CILL II (1958), p. 135—166.

cel mai mare număr de *neologisme rare sau savante*, în forma lor conservată de limba literară contemporană: *angular* (S, II, 58); *antedeluvian* [sic!] (S, I, 97); *apostat* (IV, 157); *caduc* (SL, I, 173); *confesa* (SL, I, 177); *critic*, adj. „dezavantajos" (IV, 33); *extatic* (S, I, 91); *frenolog* (S, II, 10); *farmacopee* (S, I, 99); *microcosm* (S, II, 59); *morbid* (SL, I, 180); *maliţiozitate* (SL, I, 193); *miriadă* (S, I, 88); *monadă* (S, I, 91); *prodigalitate* (S, II, 54); *pinacotecă* (S, II, 88); *prerogativă* (SL, I, 200).

Uneori, avînd aceeaşi formă, neologismele sînt utilizate, însă, cu alt sens decît în limba literară contemporană: *a captiva* „a capta": *captivează* simpatia moştenitorului tronului tronului (IV, 20); *consecvenţă* „consecinţă": Imense fură *consecvenţele* acestei prime bătălii (IV, 96; confuzia de sens are la bază cuvîntul francez *conséquence* „consecinţă", al cărui antonim, *inconséquence*, are sensul „inconsecvenţă"); *convins* „demascat", prin apropierea cu anumite utilizări ale termenului *dovedit*: Un vlădică fu *convins* de crima (IV, 45); *a retrograda* „a se retrage"; Ion-Vodă vede infanteria *retrogradînd* (IV, 142). Nu este lipsit de importanţă faptul că toate exemplele citate în această ultimă categorie, — neologismele cu formă identică, dar cu alt sens decît în limba contemporană —, sînt extrase din prima scriere a lui Hasdeu, *„Ioan-Vodă cel Cumplit"*, apărută în 1865. Hasdeu este, ca şi Negruzzi sau Kogălniceanu, un scriitor la care *evoluţia* limbii se poate urmări: într-o primă perioadă oscilează între diverse forme gramaticale în morfologie şi sintaxă sau între diversele forme ori sensuri ale unui neologism, pentru a ajunge apoi, în fixarea normelor, la o precizie de lingvist cu mare intuiţie şi de lexicograf.

(d) *Calcul lingvistic*[13] este un mijloc de îmbogăţire a vocabularului, utilizat mai ales în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Surprinzător în comparaţie cu celelalte aspecte ale vocabularului scrierilor sale, calcul lingvistic este frecvent în scrierile de tinereţe ale lui Hasdeu. Cele mai multe calcuri sînt semantice şi au la bază cuvinte franceze, exprimate prin corespondentele lor româneşti: *a concurge* „a contribui" < fr. *concourir*: cîrja Sfîntului Petru *a concurs* la desfăşurarea şi creşterea acelui feudalism (S, II, 23; cf. şi IV, 51); *plecare* „aptitudine, aplecare",

[13] Cf., între alţii, Th. Hristea. *Probleme de etimologie*, Bucureşti, ES, 1968, p. 145–202.

frecvent la generaţia precedentă, < fr. *penchant*: în *plecările* şi chiar în exteriorul lui Ioan se răspîndise tiparul părinţilor (IV, 18); *a predomni* „a predomina" < fr. *prédominer*, calc parţial: ca la acei în care *predomneşte* gustul voluptăţii (S, II, 16); *a supraprinde* „a surprinde" < fr. *surprendre*: Polidor *supraprinde* corespondenţa amoroasă a femeii| sale (S, II, 55); *străvestit* „travestit" < it. *travestito*: *Străvestit* într-o haină ţărănească (IV, 150) calc parţial, unde prefixul *tra-* a fost tradus prin *stră-*.

Calcul lingvistic este caracteristic în special primelor perioade de pătrundere a neologismelor[14]; calcurile sînt, mai tîrziu, înlocuite de neologisme propriu-zise. Particularitatea, generală pentru prima jumătate a secolului al XIX-lea, se verifică în vocabularul lui Hasdeu: exemplele citate, la care s-ar mai putea adăuga altele, sînt extrase din *Ioan-Vodă cel Cumplit* sau din *Filozofia portretului lui Ţepeş*, primele sale scrieri. Ele se înscriu în categoria, destul de întinsă, a inconsecvenţelor în aplicarea normei, caracteristice primei perioade, în care Hasdeu se alătură generaţiei care l-a precedat mai mult decît celei care îi urmează.

2.2. *Sintaxa*

În mai mare măsură decît celelalte domenii, sintaxa scrierilor lui Hasdeu permite o caracterizare a limbii autorului, izolîndu-l faţă de contemporani. Particularităţile sintactice, alături de cele stilistice şi lexicale, îl plasează pe Hasdeu printre scriitorii savanţi[15], iar apartenenţa unor lucrări ale sale la stilul ştiinţific, polemic sau retoric se stabileşte, de cele mai multe ori, tot pe baza unor particularităţi ale sintaxei.

2.2.1. *Construcţii arhaice.*

Prepoziţia *de la* are, ca în limba veche, valoarea lui *de*: izbînda atîrnă nu *de la* talentul cel problematic al autorului, ci mai degrabă *de la* temperamentul naţiunii cu care are a face (S, II, 29).

Articolul adjectival se acordă în caz cu substantivul: în gheara leahului *celui* viclean (S, I, 232).

În frază, atributiva (ca şi completiva directă) se introduce

---

[14] Cf. N. A. Ursu, *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti*, Bucureşti, EA, 1962, p. 114—126.

[15] Cf. capitolul B. P. Hasdeu, în Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 143.

Scanned with OKEN Scanner

prin conjuncţia *cum că*: dar oare mai poate fi vreo îndoială *cum că* Eşul e în adevăr Atena României? (S, II, 45).

2.2.2. *Construcţii populare.* Formele invariabile ale articolului genitival alternează cu cele acordate: Tu *a* tale, eu *a* mele, fiecine *ale* sale (S, I, 253); În ţări nepătrunse de-*a* soarelui căi (S, I, 3). Se observă că fluctuaţia este, uneori, determinată de necesităţi de versificaţie.

Dativul analitic, exprimat formal printr-un acuzativ cu prepoziţiile *la, către*, marchează tendinţa spre apropierea de limba vorbită; construcţia nu apare exclusiv în limbajul personajelor: Se dă cuvenita cinste *la ostaşi* şi *la voinici* (S, I, 261); Dînd o asemenea soră *la un asemenea frate* (S, I, 264); Ioan-Vodă ştia *către cine* vorbeşte (IV, 69).

Dativul etic apare sub influenţă populară: Căci la sîn *mi*-i înfăşat / Cu pieptarul fermecat (S, I, 36); Pe român *mi*-l ţigăneşte, pe ţigan *mi*-l româneşte (S, I, 163); Şi pe-oricine nu-i dintr-înşii *mi*-l resping şi *mi*-l doboară (S, I, 261; să se remarce dativul etic alături de un neologism); Ş-apoi *mi*-i iau la bătaie, *mi*-i închid şi *mi*-i globesc (S, I, 283).

Dativul adnominal este o construcţie de limbă veche conservată în vorbirea populară; în exemplul de mai jos, valoarea adnominală a dativului este subliniată prin apariţia, în versul al doilea, a unui genitiv: Că-i nepot *lui Vodă Radu* / Şi-i fecior *al lui Ştefan* (S, I, 40).

În construcţia frazei, propoziţiile subiective, completive directe şi indirecte se introduc prin conjuncţia *ca să*: se poate întîmpla *ca să* le vază (SL, I, 143); iubirea şterge tot ce-i place, *ca să* şteargă (S, I, 240); şi pune pe-argaţii tăi / *Ca să*-mi dea şi dînşii palme, *ca să* mă scuipe şi ei (S, I, 205).

2.2.3. Prezenţa unor *construcţii specifice* se explică fie prin necesităţi de versificaţie, fie prin calcuri sintactice, fie, în sfîrşit, prin imperfecta stăpînire a limbii române.

Topica anormală se realizează, uneori, în forma cea mai simplă, antepunerea determinantului: patria *narcoticei doctrine* (S, II, 123); *matura* concluziune; *speriata* divinitate (id.). Alte exemple ilustrează caracterul artificial pe care-l dă limbii o sintaxă bazată pe inversiuni, dacă acestea nu au funcţie stilistică: „Această chestie a fost de minune dezbătută de către celebrul filozof scotlandez Dugald-Stewart,

Scanned with OKEN Scanner

al cărui aducem aici însuşi textul" (S, II, 70); „Niciodată n-oi uita / Slujbuliţa cea frumoasă ce-*o* mi-i face dumneata" (S, I, 196).

Uneori, scriitorul traduce chiar expresii franceze, utilizîndu-le cu regimul lor din limba de origine: *a-şi face violenţă* (fr. *se faire violence*) „a se constrînge": dar *îşi făcu violenţă*, îşi frecă fruntea ... (SL, I, 187); *pentru cea mai mare parte* (fr. *pour la plupart*); „în majoritate, în cea mai mare parte": artileria ţării, compusă *pentru cea mai mare parte* din feciori de boieri (SL, I, 202).

Construcţia are o sursă arhaică, atunci cînd cele două părţi ale unei conjuncţii compuse sînt dislocate: *Fiind* însă *că*, din mila cerească, mai am cîteva ceasuri de viaţă (SL, I, 177).

2.3. *Stilul*

2.3.0. În istoria limbii literare, Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat cîteva varietăţi stilistice foarte puţin reprezentate înainte de el: stilul ştiinţific, stilul retoric şi varianta sa polemică. Caracteristica lui Hasdeu o constituie *întrepătrunderea* diverselor stiluri funcţionale. Faptul că scriitorul foloseşte aceleaşi procedee în diferite secţiuni ale operei duce la imposibilitatea delimitării precise a scrierilor aparţinînd unuia sau altuia dintre genuri. Procedee ale retorismului sînt prezente atît în articolele politice sau în conferinţe, cît şi în opera istorică sau în drama *Răzvan şi Vidra*. Particularităţile sintactice care, alături de cele lexicale, caracterizează stilul savant al lui Hasdeu, se întîlnesc cu precădere în operele ştiinţifice, dar nu lipsesc nici din unele fragmente ale romanului *Ursita*. Ţinînd seama de această observaţie, vom examina mai jos contribuţia lui Hasdeu la dezvoltarea diveselor aspecte stilistice ale românei literare.

2.3.1. *Stilul operelor ştiinţifice.*

2.3.1.1. După Bălcescu — şi în aceeaşi perioadă cu Odobescu — Hasdeu are meritul de a fi dezvoltat, pe linia predecesorilor, o modalitate a expunerii erudite, caracterizată nu numai printr-o serie de particularităţi lexicale, ci şi prin anumite procedee sintactice. Aceste aspecte stilistice ale erudiţiei au avut, înaintea lui, în istoria limbii literare, un singur reprezentant notabil, Dimitrie Cantemir. La Cantemir, însă, erudiţia s-a manifestat mai ales în încercarea de a crea o terminologie filozofică şi a fost oarecum

Scanned with OKEN Scanner

întunecată de numeroasele influenţe străine, care s-au exercitat în detrimentul clarităţii şi al cursivităţii exprimării[16].

Interferenţa diverselor stiluri este una dintre cele mai importante particularităţi stilistice ale lui Hasdeu. Ea nu trebuie înţeleasă ca o acţiune reciprocă, în ambele sensuri, între două stiluri, ci mai ales în sensul influenţei stilului beletristic asupra celui ştiinţific. Hasdeu este un scriitor „literat" şi în operele ştiinţifice.

Meritul lui Hasdeu în îmbogăţirea lexicului stilului ştiinţific şi în consolidarea aspectelor savante ale acestuia a rezultat din enumerarea diferitelor categorii de neologisme pe care autorul le pune în circulaţie. Dar caracterul savant este evident nu numai în anumite particularităţi lexicale (neologisme rare, nomenclaturi ştiinţifice), ci mai ales într-o serie de trăsături sintactice.

Se poate constata, în primul rînd, la Hasdeu o preferinţă constantă, în opera literară ca şi în cea ştiinţifică, pentru infinitiv ca al doilea verb, în situaţii în care în limba vorbită se foloseşte conjunctivul. Faţă de construcţia cu conjunctivul, cea cu infinitivul are o nuanţă savantă şi poate fi explicată prin influenţă latino-romanică. Exemplele sînt foarte numeroase, atît pentru infinitivul precedat de prepoziţia *de*, cît şi pentru construcţia fără prepoziţie: Ioan-Vodă reuşi *de a face* (IV, 53); dar acum se dumiri *de a se face* mai bine domn el singur (IV, 57); cinstea nu-i iartă *de a se face* încă o dată de rîsul lumii (SL, I, 143); Şi te rog *a nu mă pune* într-un hal cu toţi ţiganii (S, I, 162); se grăbiră *a se prezenta* ca pretendenţi (IV, 57); Azardul m-a împins *a-mi arunca* ochii (S, I, 126); Voind cineva *a scrie* istoria literaturii române (...) ar fi silit *a o împărţi* în trei ramure (S, II, 97). Construcţia, prea frecventă, conferă stilului o notă de artificialitate, mai ales într-o operă literară: Frageda-i vîrstă îl ajuta mult pentru *a impresiona* pe cei curioşi, cari aveau mari temeiuri *de a crede* că un copil nu poate, nu este în stare *de a minţi* cu atîta dibăcie (SL, I, 137).

---

[16] Pentru diversele aspecte ale sintaxei savante la D. Cantemir, cf. Dragoş Moldovanu, *Influenţe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Dimitrie Cantemir: hiperbatul*, SLLF, vol. I, Bucureşti, 1969, p. 25—50; Emil Petrovici, *Limba lui Dimitrie Cantemir*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, ESPLA, 1958, p. 120—138; Alexandru Niculescu, *Structuri sinonimice binare în stilul lui Dimitrie Cantemir*, în vol. *Între filologie şi poetică*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1980, p. 99.

Hasdeu întrebuinţează adesea construcţia compusă din verbul *a fi* la indicativ prezent urmat de un infinitiv, probabil calc frazeologic după franceză, cu sensul „înseamnă că / să" : A răspunde unui asemenea ziarist că n-aţi citit articolul său *este a comite* o crimă de lesmajestate (S, II, 100).

Gerunziile adjectivale cu formă diferită după gen — pe care istoria limbii literare le semnalează începînd de la I. Heliade-Rădulescu, unde erau introduse după construcţiile corespunzătoare din limbile franceză şi italiană — sînt utilizate şi de Hasdeu. De fapt, construcţia nu lipseşte din opera nici unui scriitor paşoptist. La Hasdeu, gerunziile adjectivale există chiar în stilul ştiinţific, cu funcţia unei atributive contrase: precum sînt lumina, steaua, soarele etc., *reapărînde* la tot pasul (S, II, 50); inimi *bătînde* (SL, I, 257); prestigiul cuvintelor şi frazelor, *împodobinde* o idee de rînd (S, II, 73).

2.3.1.2. În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl include pe Hasdeu în capitolul *Scriitorii savanţi*[17], alături de Al. Odobescu, semnalînd, ca o caracteristică a stilului său, nota retorică; îmbinarea dintre erudiţie şi retorism reprezintă trăsătura definitorie pentru stilul lui Hasdeu.

Interferenţa dintre diferitele stiluri funcţionale se manifestă, de cele mai multe ori, prin utilizarea unor *procedee retorice* în opere care aparţin stilului ştiinţific. Lucrarea cea mai semnificativă, din acest punct de vedere, este *Ioan-Vodă cel Cumplit*, dar procedeele retorice nu lipsesc nici din celelalte opere istorice sau chiar din articole şi conferinţe.

În structura frazei, Tudor Vianu observa[18] diferenţa esenţială dintre sintaxa lui Hasdeu şi aceea a lui Bălcescu: Hasdeu renunţă la perioada bogată, oratorică, la fraza amplă caracteristică lui Bălcescu. Diferenţa se reduce, în fond, la schimbarea de ritm a frazei. La Hasdeu, aceasta este concisă, sincopată, tăiată de exclamaţii şi interogaţii retorice, construită din antiteze, iar în cadrul larg al textului ea alternează cu propoziţii scurte. Fraza este formată mai ales prin coordonare; propoziţiile, juxtapuse, sînt de dimensiuni reduse, în scopul realizării unui ritm alert. Nu ne mai aflăm în prezenţa frazei lui Bălcescu sau Odobescu, construite

---

[17] *Op. cit.*, p. 140—143.
[18] *Ibid.*, p. 140—141.

Scanned with OKEN Scanner

atent într-un echilibru de factură clasică, ci a frazei unui scriitor romantic, pentru care acțiunea este în concordanță cu modalitatea de expresie. Asemenea construcții abundă, mai ales în *Ioan-Vodă cel Cumplit*. Repetarea obsesivă a aceluiași tip de frază duce, însă, la un efect opus celui scontat: introduce în text monotonia ritmică pe care Hasdeu are, de fapt, intenția să o evite.

Ritmul în *crescendo* este sugerat de creșterea volumului propozițiilor coordonate în cadrul unei fraze, pînă la o ultimă propoziție care este și cea mai întinsă. Alternarea frazei de dimensiuni medii cu propoziții foarte scurte evocă ritmul unei lupte: „(...) deodată moldovenii săriră cu răcnete la dreapta și la stînga.

Turcii se treziră încongiurați ei înșiși.

Îi coprinse o panică.

Victoria fu completă.

Lupta durase numai o oră.

Toată pierderea detașamentului moldovenesc abia trecea peste o sută de morți" (IV, 116).

Fraza amplă, cu subordonare bogată, este rar utilizată de Hasdeu. Ea caracterizează mai ales articolele politice, dar cele cîteva exemple nu pot infirma observațiile anterioare. Din acest punct de vedere, particularitatea stilistică a lui Hasdeu, determinată de temperamentul său de scriitor romantic, rămîne utilizarea unor diverse procedee, în scopul realizării unui anumit ritm al fazei. De aceea, una dintre caracteristicile stilului retoric al lui Hasdeu este îmbinarea frazei scurte cu procedee retorice utilizate mai înainte și de Heliade: amplificarea, interogația, antiteza, enumerarea și repetiția retorică, în variatele sale forme.

Interogația retorică este, probabil, cea mai pregnantă formă de manifestare a retorismului lui Hasdeu; ea reprezintă, în orice caz, procedeul cel mai frecvent:

„Oare pe cine să fi dorit Ioan-Vodă de a vedea pe tronul Poloniei?

Pe Ernest, fiul împăratului Maximilian?

Nu, căci el apreţuise deja odată, prin propria experiență, caracterul nedecis și egoistic al austriacilor.

Pe Sigismund, fiul regelui Sveziei?

Nu; căci venia prea de departe ..." (IV, 63—64);

sau:

„Aflîndu-se acum în starea în care pusese altădată pe nemuritorul Ioan-Vodă, Petru cel Șchiop avu el inima de a

imita pe predecesorul său? Chemă, oare, la arme pe toţi fiii ţării? Stete oare în fruntea vitejilor? Zbură să apere cu pieptul hotarele Moldovei? Umplu lumea de fala izbînzilor sale şi pe păgîni de teroare? ... nu; el îşi strînse catrafusele şi plecă în Germania!" (IV, 192).

Interogaţia este formulată în diverse moduri, chiar în aceeaşi frază, pentru evitarea unor repetiţii monotone.

Invocaţia retorică are diverse scopuri stilistice, dar de cele mai multe ori finalitatea ei este, în scrierile lui Hasdeu, ironică:

„Sărmane Costine! Nefericitule Dosotee! Voi sînteţi mai noi decît dl. Asachi. Dezamăgitule d. Alecsandri! pleacă fruntea înaintea lui Omer român, descoperit de către el însuşi, pe cînd miile de învăţaţi, în decursul atîtor secole, n-au fost în stare a destăinui pe acel elin!" (S, II, 62).

Enumeraţia retorică este mult utilizată în *Răzvan şi Vidra*, constituind, ca şi repetiţia retorică, un procedeu foarte adecvat dramei romantice.

Enumerarea apare însă adesea şi în *Ioan-Vodă cel Cumplit*:

„Natura, nu lectura, cari sînt şi ei poeţi, adesea poeţi sublimi prin varietatea şi mărimea ideilor, prin frumuseţea şi armonia formei, prin uşurinţa concepţiunii, prin efectul finalului, prin dorul de a improviza" (IV, 176—177).

Repetiţiile retorice sînt generale în scrierile lui Hasdeu; aproape nu există domeniu al operei în care să nu apară, deşi sînt utilizate cu precădere în scrierile cu caracter ştiinţific sau polemic (*Ioan-Vodă cel Cumplit*, articole şi conferinţe). Aşa cum am arătat, retorismul, mai ales din cauza repetiţiilor, face greu lizibilă o lucrare ca *Ioan-Vodă*: „În Franţa *domnea* regele Carol IX. Greşesc: el nu *domnea*: *domnea* mumă-sa Caterina Medici; *domnea* ducele de Guise; *domnea* principele de Condé; *domnea* papa; *domnea* Calvin; *domnea* toată lumea ... afară de regele Carol IX" (IV, 10—11). Repetiţiile au uneori caracter anaforic: „*Regina Elisabeta* înflori marina, comerţul, literatura Angliei. *Regina Elisabeta* sfărîmă colosul spaniol. *Regina Elisabeta* zdrobi idolatria papistaşă. *Regina Elisabeta* fundă Unirea britanică ..." (IV, 14); „Erau *promisiuni*, simple *promisiuni*, *promisiuni* curat nemţeşti" (IV, 22).

În stilul beletristic, în versuri, în *Răzvan şi Vidra*, repetiţiile retorice provoacă un efect contrar celui precedent: acestea nu mai sînt excesive, ci subliniază doar starea de

Scanned with OKEN Scanner

spirit a personajului: „*Aron se-mpacă cu leşii* şi cu ajutorul lor / Se-ntăreşte la domnie, pe cînd eu sughiţ şi mor. / *Aron se-mpacă cu leşii*, şi sabia-mi nu mai poate / Prin duşmani să mă slăvească, iar slava duce la toate! / *Aron se-mpacă cu leşii* ... Fără nume, fără tron, / Ce fac eu? Răspunde-mi Vidro! Aşa dară, jos Aron!" (S, I, 285).

Procedeele menţionate nu sînt izolate. De cele mai multe ori ele se îmbină: interogaţia retorică are aproape întotdeauna o exclamaţie retorică drept răspuns, iar repetiţia retorică (anaforă sau nu) este alcătuită de multe ori dintr-o suită de interogaţii alăturate cu scopul de a face să progreseze argumentarea. Iată un fragment în care repetiţiile retorice se îmbină cu expresii de stil vorbit bazate tot pe reluări; la acestea se adaugă parantezele, o altă caracteristică a retorismului; întreaga frază reprezintă un exemplu caracteristic pentru modul în care se realizează, la Hasdeu, acest aspect al stilului ştiinţific: „dar *să nu se crează* că atunci eu *aş procede altfel* decît acuma; *să nu se crează* iarăşi că *altfel aş procede*, cînd mi s-ar da vreun grai sălbatic din Africa sau din America, lipsit *de orice* monumente, *de orice* cultură, *de orice* năzuinţe literare; *nu altfel aş procede, nu şi nu*, căci planul — *încă o dată* — nu este o nepregetată născocire a creierului meu stăruitor, ci mi se impune *vrînd nevrînd* din afară prin ştiinţa limbii" (S, II, 21—22).

Majoritatea figurilor de stil utilizate de scriitor sînt subsumate caracterului retoric, particularitate stilistică dominantă la Hasdeu. Într-adevăr, anafora, comparaţia cu un termen dublat şi poliptotonul, numeroase în toate compartimentele operei lui Hasdeu, se bazează pe repetiţii şi reluări în diverse forme gramaticale sau pe construcţii sintactice simetrice.

Comparaţiile cu termen dublat la comparant se încadrează în această categorie: „*Ca lacoma omidă* ce-şi caută o pradă / Pe fragede mlădiţe; / *Ca neagra* lipitoare pe sînul de zăpadă / Al dulcii copilite ..." (S, I, 18).

Anafora, reluarea aceluiaşi cuvînt sau grup de cuvinte la începutul mai multor propoziţii sau fraze, este poate cea mai frecventă figură de stil din întreaga operă a lui Hasdeu, atît în scrierile beletristice cît şi în cele ştiinţifice, unde serveşte bine argumentării. Aproape întotdeauna ea presupune şi existenţa unui paralelism sintactic: „*În zece rînduri* Carol IX se aruncase în braţele partidului papistaş al Guisilor, şi iar în *zece rînduri* întinsese o mînă de înfrăţire partidului

calvin a lui Condé; *în zece rînduri* se silise a scutura tirania maternă a Caterinei Medici, şi iar *în zece rînduri* sărută lanţurile ce-l sugrumau." (IV, 11); „De-l veţi întreba: încotro fugi, vere Focşo? *el nu va răspunde, el nu se va opri, el nu va întîmpina* la cestiunea d-voastre măcar prin o căutătură" (SL, I, 156).

Anafora nu este pentru Hasdeu o simplă figură de stil: retorismul său îl face să transforme acest procedeu într-un mijloc de compoziţie. Întreg articolul-necrolog scris la moartea lui Eminescu este construit pe baza anaforei: începutul fiecărui alineat îl formează aceeaşi scurtă frază, şi fiecare dintre cele trei alineate din urmă conţine, la rîndul lui, o anaforă combinată cu alte repetiţii retorice:

„*El va trăi, deşi a murit nebun.* Şi a trebuit *să moară nebun.* E grozav a o zice! *Să nu fi înnebunit,* el nu *avea ce mînca.* Mai rău decît atîta; ca *să aibă ce mînca,* el fusese silit *a-şi mînca* inima, înlocuind *avînturile* poeziei, *avînturile* măreţe, *avînturile* cari nu se pot vinde, prin acea proză de toate zilele a sterpelor lupte de actualitate, care îi aducea o fărîmă de pîine, stropită într-ascuns cu amare lacrimi, — prefaţa *nebuniei.*

El va trăi, deşi a murit nebun. Şi, cum oare *să nu înnebunească? În toate epocile* au fost poeţi (...). *În toate epocile* s-au văzut şi de acele firi semeţe (...). Aşa poet a fost Eminescu.

El va trăi, deşi a murit nebun. Vor muri însă pentru vecie nenumăraţii înţelepţi, care *au lăsat, lasă şi vor lăsa* întotdeauna *să înnebunească* un Eminescu." (S, II, 117—118).

În strînsă legătură cu anafora şi aproape întotdeauna folosit în aceleaşi contexte cu aceasta se află *poliptotonul,* reluare a unui cuvînt în diverse forme gramaticale, în cadrul unei fraze sau al unei secvenţe mai largi. De cele mai multe ori, el se combină cu anafora, cuvîntul reluat fiind plasat la începutul propoziţiilor succesive: „*trebuia* un apostat; *trebuia* un om *îndobitocit* prin excesul banchetelor şi un *dobitoc* ameţit prin furia opiului; *trebuia* un monstru ..." (IV, 157); „*El* era cel mai intim amic **al lui Ioan-Vodă**; *El* însoţise **pe Ioan-Vodă** în străinătate; *El* intrigase pentru a procura **lui Ioan-Vodă** coroana Moldovei; *Lui* îi încredinţase **Ioan-Vodă** fortăreaţa Hotinului, una din cheile ţării; *Lui,* deja în timpul războiului, **Ioan-Vodă** îi dărui două mari moşii; *Lui* îi scăpă **Ioan-Vodă** viaţa în focul unei bătălii cu pericolul propriei vieţi" (IV, 129).

Scanned with OKEN Scanner

Procedeele „clasice" ale „stilului" retoric sînt întrebuinţate de Hasdeu şi în stilul *polemic*. Paralelismul cu Heliade se impune atît în oratorie, cît şi în polemică. Hasdeu nu aduce multe lucruri noi[19]: *sarcasmul* în oratorie, *gluma licenţioasă* şi uneori chiar *trivialitatea*, diversele sisteme de *adresare*, *violenţa limbajului* sînt particularităţi care caracterizează în egală măsură expresia polemică a celor doi scriitori.

Adresarea la persoana a II-a într-un context de persoana a III-a este o particularitate a stilului polemic. Prin acest procedeu, autorul introduce brusc un interlocutor fictiv, a cărui participare este necesară pentru argumentarea ideii: „Cum dară *vreţi*, cum *puteţi pretinde*, ca să fie cevaşi dintr-un popor, o adunare de individualităţi, în care totul se importă, şi nimic, nimic nu e bun pentru exportaţie?" (S, II, 103).

Alteori, adresarea la persoana a II-a se realizează printr-un *dialog fictiv* cu autorul, fapt care implică o mai pronunţată participare afectivă a cititorului: „ce-i dreptul, „Zgîrcitul risipitor" nu e nici liberal, nici retrograd; el este ca „zilele Babei" şi ca societatea noastră: fără principii. *Arătaţi-mi* pe acei ce-i numiţi „strigoi": în haine, în limbă, în obicei, ei sînt ca toţi românii de la mic pîn-la mare. Care e deosebirea lor? *D-voastră răspundeţi* că ei ţin la proprietate, că ei resping ecaretatea, că ei se unesc cu fraternitatea ... O, Doamne!" (S, II, 52).

În pamflet, mai ales în unul dintre cele mai reuşite ale genului *(Mişcarea literelor în Eşi)*, Hasdeu excelează în jocurile de cuvinte: „dar nu poate cînta, nu vorbeşte cu întonare naturală şi face rea întrebuinţare de tufoasele sale *sprincene*, mişcîndu-le ne-ncetat în jos şi-n sus, încît îţi vine a-i dori *o călătorie sprincenată* de pe scenă" (S, II, 51); Nu cumva pentru că dl. Pascaly *e regesoarele* („regizorul", n.n.) teatrului? (S, II, 50); Se ştie că, în beneficiul dnei. M. Pascaly, dl. B. P. Hâsdeu şi dl. V. Alexandrescu-*Urechea au asurzit* publicul, fiecare în parte, cîte cu un *sunet* („sonet", n.n.) (S, II, 51).

Sarcasmul, violenţa şi cruditatea limbajului îl situează pe Hasdeu printre marii polemişti din istoria literaturii noastre: „Dramele, aproape toate, au avut un caracter medical: *Orbul*, *Nebuna*, *Idiotul*, *Ghebosul*, *Oftigosul* ... cît pe ce era teamă să nu se reprezinte *boala sifilitică*!" (S, II,

---

[19] *Ibid.*

50) : „Poeziile *Calendarului* nu sînt poezii nici în lung, nici în lat, nici în fund ; pînă şi acele traduse (sînt cam multişoare) au devenit sub pana Bondarului ca un covor turcesc pe dos“ (S, II, 67).

Noi şi voi, conferinţa ţinută de Hasdeu în 1892, conţine pasaje de o violenţă neîntîlnită nici chiar la Heliade, care totuşi nu-şi menaja adversarii : „Vecina noastră Austria e în poziţie. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulţime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deşi cel mai mititel şi mai slut, un plod în care nu deosebeşti încă bine dacă e om, dacă e cîine, dacă e peşte, stă la mijloc şi dă ghionturi la dreapta şi la stînga, bătîndu-şi joc de ceilalţi, ca şi cînd ar fi el cel mai mare şi cel mai mîndru. Zăpăcită de turbatele mişcări ale embrionului unguresc şi amăgindu-se a crede că turbarea e un semn de putere, Austria şi-a dat numele de Austro-Ungaria, că doară-doară mica pocitură să se mai liniştească“ (S, II, 139).

Aşa cum observă Tudor Vianu[20], ironia lui Hasdeu n-a avut urmaşi apropiaţi în timp în acelaşi sens al durităţii şi sarcasmului. Polemiştii care i-au urmat nu au reuşit să atingă valoarea morală a scriitorului, în măsura în care i-au copiat procedeele stilistice.

2.3.2. *Stilul operelor beletristice*

Dominanta secţiunii istorice şi publicistice din opera lui Hasdeu o constituie, după cum am observat, retorismul stilului. Vom prezenta în continuare cîteva trăsături ale artei literare a scriitorului, trăsături care ţin de stilul beletristic, chiar dacă uneori coexistă cu particularităţile operei istorice.

2.3.2.1. *Elemente ale limbii vorbite*. Hasdeu introduce în limbajul eroilor săi, cu funcţie de caracterizare, un mare număr de *expresii populare* din limba vorbită. În drama *Răzvan şi Vidra*, atît Răzvan, cît şi Tănase au o limbă „ţărănească“: Taci *măi*! / Că *simţesc* cum *intră-n mine şaptezeci de năbădăi* . . . / Eu nu-s ţigan, ţi-am mai spus-o ! . . . *Nu mă mai tot zăpăci !* . . . / Mai pe scurt, *na*, iată banii ! . . . *Pleacă dracului d-aci !* (S, I, 160) ; Eu şerb ? dar *bată-te focu*, mitropolitul Năstase / Nu ştii oare că la moarte-i pe toţi robii săi iertase ? (S, I, 161) ; Ştii ce ? *Mi-am luat de seamă* . . . Nu-mi trebuie punga întreagă. (S, I, 163).

[20] *Ibid.*, p. 143.

Mai semnificativă este apariţia elementelor de limbă vorbită în limbajul autorului, în scrierile istorice sau în articolele politice. Multe fragmente din *Ioan-Vodă cel Cumplit* conţin astfel de expresii; ne limităm la un singur exemplu ilustrativ: „iar peste o sută de ani mai încoace, un mitropolit îl şterse [numele lui Ioan-Vodă] chiar din catalogul domnilor ţării pe care-l scrisese în vesuri şi în care, bunăoară, cîntă în următorul mod virtuţile Lăpuşneanului: „Domni ş-acesta bine, şi-n Slatina-şi fece / Monastire frumoasă, pe toate le-ntrece". *Apoi dă!*" (IV, 45—46). Exclamaţia populară din final concentrează, în mod semnificativ, opinia autorului, adăugînd o notă de ironie.

Expresii populare nu lipsesc nici în articolele politice: „aceste lucruri, aceste fiinţe, aceste idei, aceste datini, eu m-am încercat şi mă încerc a le apuca *cîne-cîneşte* din ieri şi din astăzi ale poporului român;" (S, II, 29).

Diminutivele, un alt element caracteristic limbii vorbite, au, în scrierile lui Hasdeu, diverse valori stilistice. De multe ori caracterizarea personajului se realizează cu ajutorul diminutivelor hipocoristice, utilizate cu o nuanţă ironică mai pronunţată sau mai atenuată: Nici eu nu cerşeam, jupîne, pe cînd aveam *vitişoare*, / Ş-un pămînt cît trage plugul, *ş-o prispuliţă* la soare; / ... *copilaşii* plîng de foame ... (S, I, 158); Un *bănuţ!* Cum nu! E lesne! ... *Bănişorii* nu s-aruncă (S, I, 157).

Anacolutul, particularitate sintactică a stilului vorbit, caracterizează şi limba personajelor lui Hasdeu. Toate exemplele sînt extrase din *Răzvan şi Vidra*; explicaţia o constituie uneori caracterul popular al limbii eroilor, iar alteori necesităţile de rimă şi măsură: *Un* nu ştiu cine ca dînsul, un mojic necunoscut, / Nu-*i* este iertat a face lucrurile ce-a făcut! (S, I, 220); Ba poate că şi *pe Vidra, pe nepoata* lui Moţoc, / O să *mă* trimiţi cu lacrimi să mă duc într-un noroc (S, I, 261).

Tot de limba vorbită ţin cîteva construcţii mai puţin obişnuite, care se întîlnesc în scrierile lui Hasdeu. Este vorba, în primul rînd, de apariţia vorbirii directe legate, adică de introducerea prin conjuncţie a vorbirii directe într-o situaţie în care elementul relaţional trebuie să lipsească. Fenomenul este specific limbajului popular şi producţiilor folclorice: Spunînd-o-n toată Moldova spre ştiinţa tuturor / De la Nistru pîn-la munte, că *cine sînt dumnealor* (S, I, 179).

Mai interesantă este o formă de stil indirect liber, deci de introducere a vorbirii directe într-un context redactat în stil indirect, fără intermediul vreunei conjuncţii. Această particularitate se îmbină cu o topică inversă, prin care este reluat şi accentuat subiectul: „în zăpăceala lor, pe turci nu-i tăia capul, *un prinţişor vasal, un simplu bei, un sclav, cum să cuteze el a întreprinde şi cum să reuşească a conduce o revoltă atît de extravagantă,* ale cării consecinţe ameninţau însăşi inima imperiului otoman" (IV, 125).

Elemente ale limbii vorbite caracterizează deci atît limbajul personajelor, unde au funcţie stilistică de caracterizare, cît şi, mai rar, limbajul autorului, subliniind întotdeauna afectiv ideea discutată şi accentuînd participarea acestuia la desfăşurarea acţiunii relatate.

2.3.2.2. *Portretul.* Arta portretului este o problemă care l-a preocupat pe Hasdeu chiar din punct de vedere teoretic. Scriitorul îşi începe activitatea cu o lucrare avînd această temă, *Filozofia portretului lui Ţepeş,* şi manifestă în toate operele sale o predilecţie către ştiinţa lui Lavater — „fiziognomonia".

Este demn de reţinut portretul lui Ioan-Vodă, în care se simte influenţa preocupărilor de fizionomie prin paralelismul, stabilit în permanenţă, dintre expresia feţei şi trăsăturile morale ale eroului: „În adevăr, eroul nostru avea nişte ochi mici şi negri, în care se răsfrîngeau cu o deosebită energie şi repeziciune toate pasiunile şi toate mişcările sufletului: în momente de mulţumire prin expresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase spîncene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acţiune a nervilor" (IV, 28).

Mai neobişnuit este portretul unui personaj din *Duduca Mamuca,* tenebrosul doctor Tucia. I se descriu trăsăturile fizice în amănunt, conform doctrinei lui Lavater, dar, în momentul în care se ajunge la trăsăturile de caracter, acestea sînt înlocuite cu expresia „nu ştiu ce"; procedeul e caracteristic producţiilor populare şi a fost întrebuinţat şi de Negruzzi în *Fiziologia provinţialului*: „Doctorul Tucia, un tînăr de douăzecişitrei sau patru de ani, năltuţ, subţire, smolit la faţă, coroiat la nas, cu ochi mari, sprîncenat, cu o frunte destul de bine desemnată, avea una din acele figuri cari plac şi se par frumoase la întîia vedere, mai cu seamă pentru un nefizionomist, dar resping pe un cunoscător prin

Scanned with OKEN Scanner

un **nu-ştiu-ce** egoistic, mîrşav, viclean ; un **nu-ştiu-ce** săpat în liniile frunţii, în îndoitura nasului, în trăsăturile buzelor, în schimonositura zîmbetului, în focul ochilor ; mai în sfîrşit, un **nu-ştiu-ce** întipărit în toate deodată şi cu neputinţă de a se analiza în amănunţime" (S, I, 124).

2.3.2.3. *Caracterizarea personajelor.* Ca mai tîrziu Caragiale, Hasdeu îşi caracterizează personajele şi prin mijloace lingvistice. Limbajul diferiţilor eroi prezintă particularităţi stilistice precise, în conformitate cu caracterul lor sau cu mediul social din care fac parte. Zgîrcitul Zbierea are un limbaj care ilustrează prin excelenţă preocuparea sa dominantă, aceea de a calcula ; comparaţiile sale îşi iau întotdeauna termenii din domeniul financiar : *Ca unul şi-unul fac două* vorbit-ai drept şi frumos (S, I, 261) ; *Încăpui ca două-n patru* (S, I, 244) ; Carnea spînzură pe mine curat *ca un sac deşert* (S, I, 244). Cînd se bucură, exclamă : *Parcă văd o pungă-ntreagă !* (S, I, 244), iar despre cineva care a murit : *Şi-a încheiat catastihul, isprăvind de cheltuială,/ Căci şi viaţa omenească-i tot un fel de socoteală* (S, I, 259).

Şleahticii polonezi sînt latinizanţi şi, prin aceasta, comici : însă, *carissim-amice,* aşa va fi totdeauna / Că *virtus* nu-i alta-n lume decît *prospera fortuna.* / Răzvan e *felix ad casum !* Totu-i merge găitan ! / E noroc. *Venti faventes !* (S, I, 221).

Arbore, bătrînul boier al lui Ştefan cel Mare din romanul *Ursita,* are ticul verbal de a-şi repeta, cu adaosuri şi modificări ale topicii, unele vorbe, pentru a le accentuă : "*E rău,* postelnice ! *E foarte rău !* nu-ţi pierde timpul ! *e rău !* încalecă un cal şi la fugă ! ... *Vei pricepe mai tîrziu ; mai tîrziu vei pricepe* ... Se *vor găsi* totdeauna *mulţi, foarte mulţi se vor găsi* ca să slujească domnilor" (SL, I, 130).

Hagi Pană, negustorul din *Trei Crai de la Răsărit,* se exprimă numai în proverbe sau în proză rimată. Din acest punct de vedere, Hasdeu îl precede pe Creangă, care va duce procedeul la perfecţiune, utilizîndu-l nu numai în vorbirea personajelor, ci şi în aceea a autorului : Nu degeaba zice vorba românească : *cu rîsul şi cu glumele se culeg toamna prunele. Cu posăcie nu faci negustorie !* (SL, II, 185) ; Iar nu după vorba românului : *an n-ai cîştigat, estimp ai păgubit, la anul tragi nădejde* (SL, II, 189) ; Vorbă să fie, dragul meu ! Aşa zicea şi fata : *„mă duc, mamă, să mă-nec, unde e lacul mai sec ..."* (SL, II, 212).

Scanned with OKEN Scanner

Același Hagi-Pană este caracterizat comic prin repetarea aceluiași argument în diverse forme: „Oricum mă gîndesc, nu-i lucru rău. *Fiindcă nu vrea zestre*, fiindcă place fetei, *fiindcă iarăși nu vrea zestre*, fiindcă fata a crescut măricică, fiindcă băiatul poate să se-ndrepteze, *și-n sfîrșit fiindcă nu vrea zestre* ...“ (SL, II, 197). Tehnica aceasta a ideii fixe repetate obsedant îl caracterizează și pe Tănase din *Răzvan și Vidra*. Caragiale va utiliza mai tîrziu același procedeu.

Critica latinismului (sub diversele lui aspecte) o face Hasdeu nu numai în *Trei Crai de la Răsărit*, ci și în *Duduca Mamuca*, unde limbajul unui profesor conține numeroase latinisme sau italienisme, precum și forme savante (substantive cu sufixul *-iune* și adverbe în *-mente* sau în *-minte*): „Voi continua, domnule NN, *developementul nerecusabilei argumentațiuni* contra *pernicioasei doptrine* a sofiștilor realiști de a *însinua* în literatură, *primaminte* natura ca principiu de fond și *secundaminte* spiritul ca principiu de formă ... *Perfeptaminte!* Un literator, care se *respeptă* pe sine, însuși, *debue necesarminte* a fi *ideale* iar nu *naturale*; grav, iar nu *spirituale* ... *Completaminte*; gravitatea fiind *naturalminte* opusul *levității*.“ (S, I, 129).

2.3.2.4. Tabloul artei literare a lui Hasdeu, în pamflet ca și în scrierile beletristice, nu poate fi complet înainte de a fi specificate, măcar în parte, procedeele stilistice prin care se realizează *ironia*, sarcasmul de care se vorbește întotdeauna în legătură cu acest scriitor. Unele dintre ele, cum ar fi violența limbajului ca mijloc de caracterizare a personajelor, au fost deja amintite.

Nu lipsește la Hasdeu nici procedeul comic prin care *se alătură un neologism rar sau o expresie în limbă străină de un cuvînt vechi sau popular*, în scopul realizării unui contrast: „*à propos*, de cînd oare *te-au lepșit grațiile ei*?“ (S, I, 100). Construcțiile de acest tip există și în articolele polemice; neologismul este foarte bine plasat în context, iar impresia pe care o dă alăturarea de cuvîntul popular este neașteptată: „dară *debila sa inteligență se opintește*, se clatină, șovăiește, din dată ce-i *abate veleitatea* de a pătrunde în cauza evenimentelor ...“ (S, II, 102); „Cînd vine vorba de vînzarea trecerii Dunării, *analistul-cocon* declamă cu un aer de *criminală inocență*“ (IV, 159). Seria asocierilor contrastive este îmbogățită, în ultimul exemplu, prin alăturarea a doi termeni opuși ca sens.

Scanned with OKEN Scanner

2.3.2.5. În fine, *p a r o d i a* este un alt procedeu constitutiv al sarcasmului lui Hasdeu. Stilul oratoric și jurnalistic este parodiat în fabula *Cîinii și lupii*, acordîndu-se neologismului o funcție ironică. De mai mare importanță este parodia din pamfletul *Mișcarea literelor în Eși*, ca întotdeauna caracterizată și prin libertatea limbajului. Dăm în continuare mai întîi partea parodiată, un fragment de articol din „*Calendarul*“: „aveam o gură ce juca totdeauna cu zîmbetul, încununată de un rînd de mustețe, ce abia înfiereau, și mărginită de niște buze rumene naturalmente, sub care străluceau două șiruri de dinți albi ca laptele; mai purtam încă și un păr lung, care căzînd în bucle negre se undula pe un gît mlădios . . .“ (S, II, 65). Și iată și parodia, în care sînt continuate și exagerate particularitățile de stil ale fragmentului imitat: „ba chiar și din fața ta ai uitat, nu știu cum, pe nepilduitu-ți năsușor, pe care necum să-l pierzi . . . din vedere, încă l-ai fi putut depinge foarte poetic: o frumoasă curiozitate a naturii; un fel de gingașă ciupercă tradafirie, smălțuită cu artistice vine albăstrii ca ceriul și verzi ca lunca și împodobite cu două misterioase găurele, în cari etc., etc.“ (S, II, 65).

2.3.3. B. P. Hasdeu a fost considerat, în istoria noastră literară, drept un rezultat întîrziat al ideilor generației de la 1848. Paralela dintre el și Heliade-Rădulescu nu se limitează la stabilirea unei continuități stilistice, ci merge pînă la preocupările din toate domeniile, cu deosebirea că Hasdeu posedă în plus o cultură serioasă, în timp ce la Heliade amatorismul era de multe ori evident.

Continuitatea față de generația precedentă se manifestă în preocupările culturale variate, pe care scriitorii de la 1848 le schițaseră mai mult sub forma unui program, realizat de ei doar în parte: atenția față de creația populară, cercetarea și editarea izvoarelor culturii române, folclorul comparat sau studiile de istorie.

Chiar în materie de inspirație literară Hasdeu continuă atent programul „Daciei literare“, pe care generația precedentă îl adoptase, cel puțin, în principiu. Continuitatea se manifestă și lingvistic. Mai mult decît la scriitorii contemporani cu el, întîlnim la Hasdeu incertitudini în adaptarea neologismului, mai mult decît ei este influențat pe rînd de curentul latinist și italienist. Legătura cu generația precedentă, a scriitorilor pașoptiști reprezintă o primă coordonată a formației lui Hasdeu.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a avea însă o imagine clară asupra personalității scriitorului nu se poate ignora faptul că Hasdeu a fost contemporan și în permanentă contradicție cu T. Maiorescu și cu „direcția nouă" pe care acesta o inagura în cultură. Claritatea și echilibrul promovate de Maiorescu și de „Junimea" au avut întotdeauna o contrapondere în Hasdeu, care a rămas pînă la sfîrșit un romantic în formație și stil. Aceasta explică atît varietatea preocupărilor sale științifice, cît și caracteristica esențială a stilului său, retorismul, prezent, așa cum am arătat, în toate secțiunile operei și în toate genurile literare abordate.

Retorismul și stilul savant pe de o parte, limbajul popular foarte colorat, cu elemente de limbă vorbită, pe de altă parte, reprezintă două extreme stilistice, între care a oscilat parmanent personalitatea plină de contraste a lui B. P. Hasdeu.

Scanned with OKEN Scanner

MOMENTUL EMINESCU:
APOGEUL LIMBAJULUI POETIC ROMANTIC

1. INTRODUCERE

Deşi, în linii mari, istoria literară este de acord să atribuie creaţiei poetice a lui Eminescu un caracter deosebit de unitar şi armonios, datorat în parte faptului că ea a fost scrisă în întregime într-un răstimp de numai şaptesprezece ani (între 1866 şi 1883), predominarea anumitor teme şi, mai ales, diferenţe semnificative sub aspect lingvistic şi stilistic au determinat împărţirea operei lui Eminescu în trei perioade distincte. Astfel procedează autorii celor mai importante analize, literare, lingvistice sau de versificaţie, ale creaţiei eminesciene: G. Călinescu, Tudor Vianu, Al. Rosetti, G. I. Tohăneanu sau L. Gáldi[1]. Limitele dintre aceste perioade, destul de greu de stabilit, sînt, de aceea, arbitrare; particularităţi ale perioadei precedente se pot urmări în primele momente ale perioadei succesive, iar aceasta, al rîndul ei, este anunţată în unele texte ale epocii anterioare.

În poezia de tinereţe, cuprinsă aproximativ între anii 1866—1870, limbajul poetic eminescian nu este încă pre-

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. a 2-a, vol. I, Bucureşti, EL, 1969, vol. II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970; Tudor Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, 1930; id., *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil şi artă literară*, Bucureşti, ESPLA, 1955, p. 11—64; Al. Rosetti şi I. Gheţie, *Limba şi stilul poeziilor lui Mihai Eminescu*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, p. 167—204; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, Bucureşti, EŞ, 1965; id., *Expresia artistică eminesciană*, Timişoara, Facla, 1975; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, EARSR, 1964; id., *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972, p. 210—248; id., *Introducere în stilistica literară a limbii române*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1976, p. 273—293. Dintre sintezele mai recente, amintim: Paula Diaconescu, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*, partea a II-a, Bucureşti, TUB, 1975, p. 215—260; Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Junimea, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

cizat, iar influențe ale poeziei predecesorilor pot fi ușor identificate; aspectele clasicizante ale unora dintre versurile lui Eminescu din această perioadă amintesc de o parte a creației lui I. Heliade-Rădulescu, D. Bolintineanu sau V. Alecsandri, iar factura populară a altora este rezultatul unor influențe folclorice insuficient asimilate și nefiltrate printr-o cultură proprie. În această epocă sînt compuse odele: *La mormîntul lui Aron Pumnul*, *La Heliade*, *La moartea principelui Știrbey*, postuma *La moartea lui Neamțu*, clasicizantele *O călărire în zori*, *Misterele nopții*, *Junii corupți* sau postuma *Ondina*, ca și poeziile influențate, direct sau prin intermediul lui Alecsandri, de creația populară: *De-aș avea* și, în parte, *O călărire în zori* ori *Misterele nopții*. Există o mare disproporție numerică între poeziile apărute în această primă perioadă și restul activității poetice a lui Eminescu; din anii 1866—1870 datează paisprezece poezii antume, la care se adaugă și o parte, mai numeroasă, a postumelor. Acest fapt prezintă o oarecare importanță, mai ales sub aspectul analizei lingvistice a textului: prima perioadă de creație a lui Eminescu se opune net celorlalte două, prin caracterul mai puțin modernizat al limbii și prin subordonarea evidentă față de vocabularul poetic și mijloacele de expresie curente în limbajul poeziei timpului. Formele lingvistice, uneori neobișnuite sau mai puțin adaptate la norma limbii literare, pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile din prima perioadă, nu sînt, în majoritatea cazurilor, caracteristice pentru întreaga sa operă.

A doua perioadă, cuprinsă între 1870, anul apariției poeziei *Venere și Madonă*, și aproximativ 1876—1878, epoca ieșeană, marchează faza romantică a poeziei eminesciene. Marilor teme romantice abordate li se asociază acum procedee romantice în stil: structura antitetică a poemelor (*Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Epigonii*), acumulările retorice în toate compartimentele stilului, tendința către contraste în alcătuirea figurilor, predilecția pentru caracterul concret al imaginilor, spre deosebire de abstractul caracteristic clasicismului poeziilor din prima perioadă, deci o poezie „imagistică", caracterizată printr-o deosebită densitate a figurilor: *Călin*, *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, *Făt-Frumos din tei*, *Floare albastră*, majoritatea postumelor.

Temele romantice dau naștere, în această perioadă, unor ample poeme: *Strigoii*, *Călin*, *Mureșan*, *Povestea magului călător în stele*, *Memento mori*. Ceea ce apropie marile construcții de acest tip de poezii aparent diferite ca structură, cum ar fi *Lacul*, *Dorința* sau *Crăiasa din povești*, este, dincolo de aparenta deosebire impusă de teme sau dimensiuni, asemănarea de structură în componența imaginii, frecvența figurilor și utilizarea unor forme comune de versificație, care, alături de „figurile de sunet", dau, începînd din această perioadă, poeziei eminesciene o sonoritate specifică.

Începînd cu anul 1878, în creația poetului se conturează o nouă etapă, anunțată încă din 1876 de *Melancolie*, etapa „reclasicizării" expresiei poetice într-o manieră proprie. După cum se poate demonstra printr-o analiză a variantelor, majoritatea poeziilor din această perioadă au fost, totuși, concepute și aduse aproape în formă definitivă în epoca precedentă, ceea ce explică relativa unitate a ultimelor două perioade din creația de maturitate a lui Eminescu. Forma finală a acestor poezii marchează o renunțare la figurile de stil numeroase (în special la epitet, în favoarea metaforei), o nouă tendință către domeniul abstract în alcătuirea imaginilor și realizarea acestora prin valoarea internă, prin exploatarea variatelor sensuri contextuale ale cuvîntului. Eminescu valorifică, în ultima etapă a poeziei sale, asocierile inedite de termeni, atît cronologice, cît și semantice. Cu excepția postumelor *Sarmis* și *Gemenii*, renunță total la poemul de largi dimensiuni și la recuzita retoric-romantică, înlocuindu-le cu poezii deosebit de „lucrate", în care valorifică, sub o formă sau alta, structura cîntecului ori a romanței de proveniență cultă sau populară: *Revedere*, *Povestea codrului* (1878), *O rămîi...*, *De cîte ori, iubito*, *Atît de fragedă* (1879), *Cînd amintirile...*, *Și dacă...*, *Mai am un singur dor* (1883), *Sara pe deal* (publicată în 1885, dar inclusă din 1872 în poemul postum *Eco*), *De ce nu-mi vii* (1887). Este, de asemenea, perioada în care Eminescu a cultivat de predilecție poezia cu formă fixă sau forme complexe de versificație: primele sonete (1879), *Trecut-au anii* și *Veneția* (1883), *Glossă* (1883) sau *Oda în metru antic* (1883). În sfîrșit, în această ultimă perioadă Eminescu substituie parțial nivelul figurilor semantice „evidente" printr-o mai mare atenție acordată nivelului figurilor de construcție și de sunet, care apăruseră încă

din etapa anterioară; chiar funcţia specifică a anumitor figuri frecvente în perioadele precedente (repetiţia, comparaţia, personificarea sau metafora) este modificată, aşa cum vom vedea, în poeziile din ultima parte a creaţiei lui Eminescu.

2. ASPECTE ALE LIMBII POEZIILOR

2.0. Noutatea limbajului poetic eminescian provine, în mare parte, din elementele de limbă pe care, pentru prima dată, Eminescu le-a introdus în poezie, lărgindu-i, astfel, considerabil sfera de expresie. La mijlocul secolului al XIX-lea inovaţia eminesciană operează aceeaşi mutaţie de valori în limbajul poeziilor timpului, pe care, în deceniile al treilea şi al patrulea ale secolului nostru, o vor realiza operele lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga sau Ion Barbu. Esenţa inovaţiei este aceeaşi: atît în epoca lui Eminescu, cît şi în poezia modernă, se produce o considerabilă lărgire a sferei lingvistice şi expresive a poeziei; Eminescu o realizează prin introducerea unor noi categorii de elemente de limbă (fonetismele, termenii şi particularităţile morfologice şi sintactice ale limbii vechi sau ale limbii populare), în timp ce în poezia modernă extensia se manifestă în special în compartimentele sintaxei şi lexicului şi constă, în linii generale, în introducerea în poezie a unor categorii considerate nepoetice pînă în acel moment (discontinuitatea sintactică, straturile inferioare ale vocabularului, argourile şi jargoanele, terminologia tehnică specifică altor stiluri funcţionale, neologismul tehnic rar, chiar arhaismele sau termenii vechi extraşi dintr-o anumită zonă lexicală, cea autohtonă).

2.1. *Fonetică*

Nu va surprinde, deci, faptul că, în toate perioadele creaţiei sale, Eminescu a conservat în poezie anumite fonetisme regionale sau arhaice. Nu constatarea că acestea reprezintă o deviere de la norma literară interesează în primul rînd, ci răspîndirea lor consecventă, chiar dacă nu egală numeric, în toate poeziile, indiferent de etapa din care ele datează, deci faptul că nu s-a produs o schimbare fundamentală în aspectul fonetic al poeziilor, în evoluţia de la perioada de tinereţe la creaţia de maturitate. Această repartizare relativ uniformă a fonetismelor vechi şi arhaice

Scanned with OKEN Scanner

are la Eminescu o valoare stilistică precis determinată: autorul conservă, de regulă, fonetismul deviant de la normă, atunci cînd aspectul vechi sau regional se încadrează mai bine într-o aliteraţie, într-o armonie vocalică sau în rimă. Aceasta este situaţia regionalismelor sau a fonetismelor vechi, conservate în tot cursul creaţiei eminesciene; în perioada de tinereţe, justificarea prin valoare sonoră a fonetismelor neconforme cu norma limbii literare nu este întotdeauna posibilă; în această etapă numai rima poate fi invocată ca argument pentru formele deviante.

2.1.1. *Fonetisme regionale*[2]

— Se înregistrează, în toate perioadele, fonetismul moldovenesc *e* pentru *a* accentuat: Traiul lumii, dragă tată,/ Cine vor, aceia *lese*-l *(Povestea teiului)*; Cînd cu totulu-i răpită / Se-ndoi spre el din *șele*, / El înceată din cîntare / Și-i grăi cu grai de *jele (Făt-Frumos din tei)*; Traiul lumii alţii *lese*-l (id. — în rimă cu *vesel*).

— Este conservat, uneori, un *ă* etimologic, prezent în graiurile moldovenești și ardelenești (pop., arh. și reg.): Cu faţa spre *părete* mă lasă prin străini *(Despărţire)*; Năuntrul ei, pe stîlpi-i, *părești*, iconostas *(Melancolie)*; Cum ea pe coate-și *răzima* / Visînd ale ei tîmple *(Luceafărul)*.

— Vocala finală neaccentuată *-e* este redată prin *-ă* după consoane dure: Nu sorbind a ei *pahară (Scrisoarea IV* — în rimă cu *amară)*; Atunci el cu o privire nălucirea i-ar *discoasă (Călin)*; Și cîţi codri-ascund în umbră strălucire de *izvoară (Scrisoarea I)*; Din negru giulgi se desfășor / Marmoreele *braţă (Luceafărul*, variantă — în rimă cu *faţă;* în forma definitivă a textului, se renunţă la regionalism); unde de *popoară (Egipetul*, în rimă cu *desfășoară)*.

— După aceeași serie consonantică, pronunţată dur în Moldova, diftongul *ea* se reduce la *a* (pop. și reg.): Și cît de viu s-aprinde el / În orișicare *sară (Luceafărul)*; *Sara* pe deal buciumul sună cu jale; O, ceas al tainei, asfinţit de *sară (Trecut-au anii)*; Cînd cu gene ostenite *sara* suflu-n

---

[2] Pentru o înregistrare completă a fonetismelor regionale și arhaice, cf. Al. Rosetti și I. Gheţie, *op. cit.*, p. 171—175, de unde sînt extrase și o parte a exemplelor noastre; unele fonetisme regionale nu se pot distinge ușor de cele populare. În tot corpul capitolului am utilizat ediţia: M. Eminescu, *Opere*, vol. I—V, București, 1939, 1943, 1944, 1952, 1958; pentru postume, trimitem și la M. Eminescu, *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius, București, ESPLA, 1958 (sigla P, urmată de pagină).

lumînare *(Scrisoarea I)*; Cu ei să te *asameni*? *(Luceafărul)*; *Mătasa* sună sub picior *(Atît de fragedă)*.

— Este notat uneori un *î* etimologic, conservat în graiul moldovenesc (arhaic și regional): De dorul lui și inima / Și sufletu-i se *împle (Luceafărul)*; Călăreții *împlu* cîmpul *(Scrisoarea III)*; Și prostatecele nări / Și le *îmflă* oțișicine în savante adunări (*Scrisoarea I* — variantă).

— Se conservă, de asemenea, fonetismul etimologic *î* în locul formei inovate, caracteristice limbii literare, cu diftongul *îi*: Îl vede azi, îl vede *mîni (Luceafărul*, în rimă cu *săptămîni)*; Cu *mîne* zilele-ți adaogi; Pentru drumul cel de *mîne* / De cu azi te pregătește *(Povestea teiului)*; Ce-o să amuțe *cînii*, ca inima-mi s-o rumpă *(Rugăciunea unui dac)*.

— Diftongul *ie* apare consecvent în locul formelor literare cu *ia*, mai ales în participii sau adjective de origine participială: Blîndu-i sunet se împarte / Peste văi *împrăștiet (Povestea teiului)*; Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămîiet (Călin)*; Rîde doar cu ochii-n lacrimi, *spărietă* de-o minune *(Călin*, variantă); Sufletu-mi *nemîngîiet* / Îndulcind cu dor de moarte *(Peste vîrfuri)*; Împlu văile cu lacrimi, de-un sclipit *împrăștiet (Memento mori)*.

— Deși nu foarte frecvent, apare uneori hiatul *i-ie* în locul literarului *e-ie*, particularitate regională moldovenească: Papura se mișcă-n freamăt de al undelor *cutrier*, / Iar în iarba înflorită, somnoros suspin-un *grier (Scrisoarea IV)*; Iată vine nunta-ntreagă — vornicel e-un *grierel (Călin)*.

2.1.2. *Fonetisme arhaice*

Cu excepția arhaismelor conservate regional, pe care le-am menționat mai sus, amintim cîteva dintre cele mai consecvente fonetisme vechi:

— Se păstrează sporadic arhaismul *rumpe*, atît în poeziile de tinerețe, cît și în perioada următoare. Uneori, prezența formei *rumpe* este justificată prin situarea în rimă: Iar voinicul s-apropie și cu mîna sa el *rumpe* / Pînza ceа acoperită de un colb de pietre *scumpe (Călin)*; Tremurînd ea licurește și se pare a se *rumpe*, / Încărcată de o bură, de un colb de pietre *scumpe* (id.); Ș-aceluia, Părinte, să-i dai coroană *scumpă*, / Ce-o să amuțe cînii, ca inima-mi *s-o rumpă (Rugăciunea unui dac)*. Nu întotdeauna, însă, arhaismul este dependent de situarea în rimă și, de aceea, a fost considerat sinonim „în afara vocabularului" al for-

mei literare[3]: Mureșan ... / *Rumpe* coarde de aramă cu o mînă amorțită *(Epigonii)*; Cînd o mînă înghețată / *Rumpe* coardele-n fior *(La o artistă)*.

— În prima perioadă, se înregistrează forma etimologică a substantivului (și adjectivului) *sînt*: Că-n veci nu se îmbracă în veștede vestminte / Misteriul cel *sînt (Junii corupți* — în rimă cu *mormînt)*; Oare femeia pe care mie / Dumnezeu *sîntul* o-a destinat *(Din lyra spartă* — unde forma nu se justifică prin rimă); Dulce și iubită, *sîntă* și frumoasă *(Care-o fi în lume...)*.

— Formele verbale iotacizate nu sînt foarte numeroase, dar apar pînă spre sfîrșitul perioadei de maturitate: Nu pot ca *să aprinză* o singură scînteie *(Junii corupți)*; O să-și bată alții capul *s-o pătrunză* cum a fost? *(Scrisoarea I)*; Și un capăt poeziei / Și pustiului *să pui* — persoana I *(Singurătate)*; Și ochii tăi nemișcători / Sub ochii mei *rămîie (Luceafărul)*.

— Prepoziția *pe* sau compusele sale apar uneori în forma veche, cu consoana *r* nedisimilată: Pîn-ce-n sfîrșit ajuns-am să mîngîi chipul sfînt / Al celei mai frumoase femei de *pre* pămînt (*Atît de fragedă*, variantă); Am jurat ca *preste* dînșii să trec falnic, fără păs (*Scrisoarea III*, variantă).

2.1.3. În concluzie, fonetica este compartimentul în care diferențele dintre prima perioadă și poeziile de maturitate nu sînt sensibile în mod deosebit. De multe ori, deosebirile față de norma literară sînt justificate prin rimă sau aliterație; dacă avem în vedere și faptul că aceste diferențe privesc în special vocalismul; ipoteza privitoare la rolul eufoniei în apariția uneia sau alteia dintre variantele neliterare ale unui cuvînt este întărită. În orice caz, dacă Eminescu n-a renunțat la anumite fonetisme regionale sau arhaice este o dovadă că le considera mai potrivite în anumite contexte; în acest sens, formele în discuție nu mai pot fi privite ca simple devieri de la normă, ci trebuie interpretate ca variante (sau „sinonime în afara vocabularului", cum le numește G. I. Tohăneanu) ale cuvîntului în forma sa literară.

---

[3] G. I. Tohăneanu, *Sinonimia dincolo de cuvînt*, în vol. *Studii de limbă și stil*, Timișoara, Facla, 1973, p. 95—136.

2.2. *Morfologia*[4]

2.2.1. În ceea ce privește *numele*, în poezia lui Eminescu se mai întîlnesc fluctuații în formarea pluralului, atît la substantivele neutre, cît și la cele feminine. Formele nefixate de plural au caracterizat global poezia predecesorilor lui Eminescu, atît pentru neologisme, la care incertitudinea în formarea pluralului se datora unei adaptări prea recente sau parțiale la sistemul limbii, cît și pentru cuvintele cu circulație în limbă, în cazul cărora fluctuațiile se datorau fie menținerii vechilor desinențe de plural, fie necesităților de versificație (rimă și măsură).

Substantivele neutre pot apărea cu cele două desinențe, *-uri (-ure)* și *-e*, uneori într-o formă diferită de cea fixată în limba literară: Ale sorții mele plîngeri și *surîse (La Bucovina)*; o mare de *misteruri*. Desinența mai veche *-ure* apare numai în poezia de tinerețe: Să vă admir curajul în *vinure* vărsate *(Junii corupți)*. Postuma *Ondina* este specifică pentru frecvența acestor forme, explicabilă prin situarea lor în rimă. Dealtfel, chiar prezența desinenței vechi se explică tot prin necesități de versificație (măsură), căci substantivul are astfel o silabă în plus: Pe rîul dorului, mînat de *vînture* / Veni odat' / Pe-un vas cu vîslele muiate-n *cînture* / Lin împărat. *(Ondina)*; Purtînd simètria și-a ei *misterure* / În gîndul său (id.); Visat-a de glasul tău dulce, de cîntu-ți de *dorure* plin (*La o artistă*, variantă).

— Pluralul în *-e*, ca și genitivul în *-e* și *-ei* al substantivelor și adjectivelor feminine, are la bază fluctuația generală din limba literară a epocii, dar primele două sînt alese și din necesități imediate de metrică, deoarece în aceste situații substantivul are, ca și mai sus, o silabă în plus; formele apar, mai rar, și în perioada de maturitate: *stînce* nalte *(La Bucovina)*; *inime* rîzînde *(Misterele nopții)*; Mii de fire *viorie* ce cu raza încetează *(Scrisoarea I)*; Și în mormînt albastru și-n pînze *argintie (Melancolie)*; Ce ușor se mistuiește prin plînsorile *pustie (Călin)*; Ea deschide somnoroasă *lunge* gene de aramă (*Călin*, variantă); Pîn-a nu ajunge-n culmea dulcii *muzice* de sfere *(Scrisoarea V)*;

---

[4] Pentru specificul morfologic al poeziei de tinerețe, cf. G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 53—70; Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, p. 175—180; Dumitru Irimie, *op. cit.*, p. 51—171, unde clasele gramaticale sînt privite în funcție de valoarea lor expresivă.

Sub lumina blîndei *lune (Lacul)*; Glasul *plăcerei* dulce iubit *(Phylosophia copilei)*; Stihii *a lumei* patru *(Strigoii)*.

Unele plurale neobişnuite, în *-i* — specifice limbii vorbite — ale substantivelor şi adjectivelor feminine se pot explica eventual prin necesitatea metrică a unei silabe în minus; dar, în poezia lui Eminescu, nu trebuie niciodată supralicitat apelul la metrică în explicarea formelor lingvistice: Iar aeru-n munte, în vale vibrează / De *tainici* oftări *(O călărire în zori)*; Făclie de veghe pe *umezi morminte (Mortua est)*; O, lăsaţi să moi în ape *oceanici* a mea liră! *(Memento mori)*; O duc cîntînd prin *tainiţi* şi pe sub negre bolţi *(Strigoii)*; De-aşa *vremi* se-nvredniciră cronicarii şi rapsozii *(Scrisoarea III)*.

— Dintre formele vechi ale substantivelor, apare în variante şi postume femininul *sor*, nepăstrat însă în nici una dintre antumele publicate: Să caut icoana-ţi, o galbenă *sor* (*Mortua est*, variantă); Venit-a Regele să calce văile/ Cătînd o *sor*, / Eroi se-ninimă şi plîng femeile / De-a lui amor (*Ondina*, unde se explică prin rimă).

— Variaţii de gen se produc, ca în general în limbajul poeziei timpului, la substantivele neologice care sînt mai uşor susceptibile de modificări în funcţie de metrică, deoarece nu au încă o formă definitivă în limbă *(murmúr* şi *murmúră, suvenir* şi *suvenire, purpur* şi *purpură)*: Viaţa-mi se scurge ca şi *murmúra (Amicului F. I.*, în rimă cu *gura)*; Iar cînd suspină de blînda-i durere / Poetic *murmúr*, / Pe-oglinda-i de unde răsfrînge-n tăcere / Fantastic *purpúr (O călărire în zori)*, dar: Strai de *purpură* şi aur peste ţărîna cea grea *(Epigonii)*.

— În special în prima perioadă şi în postume se înregistrează unele forme analitice de genitiv caracteristice pentru limba veche, cu prepoziţia *de* sau de dativ cu *la*: *Murindului* speranţa, *turbării* răzbunarea, / *Profetului* blestemul, *credinţei* Dumnezeu, / *La sinucid* o umbră... *(Amorul unei marmure)*; Moartea succede vieţii, viaţa succede *la moarte (Epigonii)*. Mai frecventă în toată opera lui Eminescu este construcţia analitică a genitivului cu *de*: O dalbă fecioară adoarme pe sînul / *De-un june* frumos (*O călărire în zori*). Genitivul analitic este o construcţie care se menţine în tot cursul creaţiei lui Eminescu, pînă în ultimele poezii: Încet, adînc răsună cîntările *de clerici (Strigoii)*; O, mamă, dulce mamă, din negură *de vremi* /

Prin freamătul *de frunze* la tine tu mă chemi *(O, mamă...)*; O urmărește pas cu pas / În umbra *de odaie (Luceafărul)*.

— *Articolul* genitival apare, de multe ori, în forma regională invariabilă după gen și număr: *a* patriei dulci plaiuri *(Din străinătate)*; *a* morții dureri *(Speranța)*; toate-*a* lui averi *(Pajul Cupidon)*; *a* nopții stele *(Ce-ți doresc eu ție...)*; Lună, Soare și Luceferi / El le poartă-n *a lui* herb *(Povestea codrului)*; Porni Luceafărul. Creșteau / În cer *a lui* aripe *(Luceafărul)*. Explicația de natură metrică nu poate fi invocată decît atunci cînd *a* substituie forma bisilabică *ale*; în celelalte situații, invariabilul *a* substituie tot monosilabe *(al, ai)*, deci preferința pentru forma invariabilă, conservată pînă la sfîrșitul perioadei a doua de creație, se situează de multe ori în afara considerentelor metrice; pe de altă parte, articolul acordat apare încă din primele poezii: Astfel ai trecut de *al* lumii otar *(Mortua est)*; Și-ntreb *al* meu suflet rănit de-ndoială (id.); Pe cînd inima ta bate-n ritmul sfînt *al* unei ode *(Scrisoarea V)*.

Articolul genitival este uneori folosit, după modelul poeziei timpului, pleonastic[5], înaintea unui substantiv în genitiv: Metalica, vibrînda *a* clopotelor jale *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*; Inima-i creștea de dorul / *Al* străinului frumos *(Făt-Frumos din tei)*; E-amantul *a* stelei ce palidă trece *(Cînd marea)*.

Articolul posesiv poate fi, însă, uneori omis, chiar în situații în care ar fi fost cerut de norma literară; ca și în cazul utilizării sale pleonastice, necesitățile metrice impun această modificare: Spre-a începăpea cu mia răsuflete hîde / *Tiranilor* ce pier *(Junii corupți)*; Toate micile mizerii *unui suflet* chinuit *(Scrisoarea I)*.

2.2.2. *Pronumele* în dativ etic, de sursă populară, apare normal în primele poezii: Cîtu-*ți* ține ziulița / I-aș cînta doina doinița *(De-aș avea)*; Razele din alba lună / *Mi* le torc, *mi* le-mpreună *(Misterele nopții)*. Dativul etic se menține însă și în perioada de maturitate cînd influența populară directă scade: De ce nu-*mi* vii, de ce nu-*mi* vii? (versul refren al poeziei cu același titlu).

---

[5] Cf. Ștefan Munteanu, *Eminescu și limba poetică a înaintașilor*, în *Eminescu — Creangă, Studii*, Timișoara, 1965, p. 79—122, unde se dau exemple similare din V. Cîrlova, Iancu Văcărescu sau I. Heliade-Rădulescu.

Scanned with OKEN Scanner

2.2.3. În compartimentul *verbului*, caracteristică primei perioade este utilizarea formelor incerte din punctul de vedere al sufixării și prefixării. Procesul este specific limbii literare de la mijlocul secolului al XIX-lea și se manifestă, de obicei, la verbele neologice: apar forme fără sufix *(-ez* și *-esc)* sau prefix, acolo unde limba literară a impus afixul, și, invers, forme cu sufixe și prefixe neimpuse în limba literară. Explicația o constituie de multe ori metrica; de aceea, fluctuațiile în sufixare și prefixare au fost specifice pentru poezia generației care l-a precedat pe Eminescu[6] și apar și în poezia de tinerețe a acestuia: Speranța-a lor frunte-*nsenină (Speranța)*; Chiar moartea ce *răspînde* teroare-n omenire *(Din străinătate)*; *Încoardă*-ți lira scumpă *(Care-i amorul meu în astă lume)*; Cum *dantă* ușor / Dulci vise de-amor *(Ondina)*; De nouri și ani se-*ncăruntă* (id.); Dumbrava cea verde pe mal / S-*oglindă* în umedul val *(Frumoasă-i)*; În zadar *guvèrnă* regii lumea cu înțelepciune *(Egipetul)*. Deosebit de numeroase în poezia de tinerețe, în variante și postume, formele verbale fără sufix cedează teren în timp; se mai înregistrează totuși, uneori, determinate de metrică. Unele verbe apar cu ambele forme, sufixată și nesufixată, ceea ce dovedește dependența de necesitățile metrice, dar și tendința către varietate în selectarea formelor verbale: Tresărind *scînteie* lacul *(Freamăt de codru)*; *Scînteie* desperarea în ochii-i crunți de sînge *(Strigoii)*; Văzduhul *scînteiază* și ca unse cu var *(Melancolie)*; Mii pustiuri *scînteiază* sub lumina ta fecioară *(Scrisoarea I)*; Lănci *scînteie* lungi în soare *(Scrisoarea III)*; Pe cînd luna *strălucește* peste-a tomurilor bracuri *(Scrisoarea I)*; Privea în zare cum pe mări / Răsare și *străluce (Luceafărul*, în rimă cu *duce)*; Care nu *se-nfiorează* de-a ta faimă, Baiazid! *(Scrisoarea III)*[7].

Îndepărtarea prefixelor are, de asemenea, o mai mare frecvență în primele poezii și în postume: Ca cerbul ce *s-alță* în creștet de stînci *(Ondina)*; *Cungiurînd* c-un brat molatec *(Locul aripelor)*. Aceste forme nu mai apar în antumele din ultima parte a creației lui Eminescu.

— Frecvente în limba poeziei timpului, începînd cu versurile poeților Văcărești, sînt formele analogice de persoana

---

[6] *Ibid.*, p. 82—83, pentru exemple din versurile lui D. Bolintineanu.
[7] Cf. Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 148—149.

a III-a plural (identică cu persoana I singular) la indicativul prezent al verbelor de conjugarea I.

Din constrîngeri de ritm și rimă, acestea există și în poezia lui Eminescu, în special în prima perioadă sau în formele nedefinitive ale textului: Gîndirile-mi rele *sugrum* cele bune *(Mortua est)*; Se urmăresc prin bolte, se cheamă, *fulger*, gem *(Strigoii)*; Prin limbile de flacări ce-n valuri *se frămînt (Împărat și proletar)*; avînd la bază necesități metrice, forma nu dispare pînă la ultimele poezii: *Se scutur* frunzele de nuc *(De ce nu-mi vii)*.

— Cu aceleași restricții în timp, Eminescu utilizează uneori forme vechi ale verbelor (forma de auxiliar a lui *a vrea*, cu sensul de verb plin, de exemplu): Cînd pe talie-i pun brațul / Ea se frînge, *va* să scape *(Ea-și urma cărarea-n codru)*.

— Formele arhaice și populare ale timpurilor analitice apar în poezia lui Eminescu din toate perioadele; ele pot proveni fie din limba populară direct, fie prin intermediul poeziei lui Heliade sau Bolintineanu, care le utilizau frecvent[8]. Astfel, întîlnim forme perifrastice de mai-mult-ca-perfect sau perfect compus și variate forme populare de viitor alături de cele literare; la acestea se pot adăuga unele regionalisme moldovenești pentru verbele *a da*, *a sta* și *a lua*; Părea că printre nouri *s-a fost deschis* o poartă *(Melancolie)*; Și apa unde-*au fost căzut* / În cercuri se rotește *(Luceafărul)*; Brigbelu, rege tînăr din vremea cea căruntă, / Pe zeii vechii Dacii i-*a fost chemat* la nuntă *(Gemenii)*; Iar în păr înfiorate / *Or* să-ți *cadă* flori de tei; Flori de tei deasupra noastră / *Or* să *cadă* rînduri-rînduri *(Dorința)*; *Or* să *vie* pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare; *O* să-*și bată* alții capul s-o pătrunză cum a fost *(Scrisoarea I)*; De-*oi urma* să scriu în versuri *(Scrisoarea II)*; Vi *s-a părea* un înger cu părul blond și des *(Împărat și proletar)*; Și-*o să-mi răsai* ca o icoană / A pururi verginei Marii *(Atît de fragedă)*; La ruga mea — *să-mi deie* ce i-*oi cere (Pe gînduri ziua...)*; Și niciodată *n-or să vie* iară *(Trecut-au anii...)*; Ramul tînăr vînt *să-și deie* / Și de brațe-n sus *s-o ieie (Freamăt de codru)*; La Nicopole văzut-ai cîte tabere s-au strîns / Ca *să steie* înainte-mi

---

[8] Cf. Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 83: la Heliade, în „Visul" — Ea nu era schimbată, ci eu *m-am fost schimbat*; la Bolintineanu, în „Fata din turn" — Ci să-i spui că-s vinovată, / Că de mult l-*am fost uitat*.

(Scrisoarea III); Şi cînd în taină mă rugam / Ca noaptea-n loc *să steie (Adio)*; Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea *să-mi ieie* vamă *(Se bate miezul nopţii)*.

— Deşi îi este specifică, prin muzicalitate şi frecvenţă, nu Eminescu este cel care a creat valoarea de imperativ a conjunctivului fără *să*, ci a preluat-o din poezia populară, din limba veche sau din poezia predecesorilor, unde fusese consecvent utilizată. Acest pseudo-imperativ, cum îl numeşte Tudor Vianu[9], apare încă într-una din primele poezii ale lui Eminescu: *Urmeze* încă-n cale-ţi şi lacrima duioasă (...) / *Urmeze-ţi* ea prin zboru-ţi *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*. Supleţea şi muzicalitatea formei, ca şi incertitudinea de nuanţă modală presupusă de această construcţie, determină apariţia ei constantă în toată poezia eminesciană: Vîntu-n trestii lin *foşnească* / Unduioasa apă *sune (Lacul)*; O, glasul amintirii *rămîie* pururi mut *(Departe sunt de tine...)*; O, *fiarbă-vă* mînia în vinele stocite *(Junii corupţi)*; Apoi — de vor — m-*arunce* în margine de drum *(Despărţire)*; Şi nime-n urma mea / *Nu-mi plîngă* la creştet; Pe vîrfuri lungi de brad / *Alunece* luna; *Lucească* cer senin; *Reverse* dulci scîntei / Atotştiutoarea — paralel cu forma completă a conjunctivului: *Să treacă* lin prin vînt / Atotştiutoarea *(Mai am un singur dor* — variante şi forma definitivă).

2.2.4. Se poate constata, în concluzie, că şi sub aspect morfologic poezia lui M. Eminescu este deosebit de unitară. Cu foarte puţine excepţii, ţinînd mai ales de imperfecta adaptare a neologismelor la sistemul morfologic al limbii, nu există forme populare, arhaice sau curente în poezia timpului, pe care Eminescu să le utilizeze în poezia de tinereţe şi la care să renunţe mai tîrziu. Deşi intenţia stilistică nu lipseşte nici în aspectul fonetic sau morfologic al textelor, o evoluţie propriu-zisă în expresia lingvistică a poeziei eminesciene va putea fi urmărită abia al nivelul sintaxei şi al lexicului, unde anumite forme sau construcţii vor fi folosite deliberat, în vederea unor funcţii stilistice determinabile cu o mai mare precizie.

2.3. *L e x i c u l*

2.3.1. Caracteristica lexicală a poeziei de tinereţe este *relativa* varietate şi originalitate a termenilor incluşi în

[9] Tudor Vianu, *Le pseudo-impératif chez Eminescu*, „Bulletin linguistique", XV (1947), p. 55—58.

poezie. Amintim în primul rînd frecvenţele şi valorile neologismelor, căci cele 14 poezii antume — ca şi postumele din această perioadă — cuprind puţine arhaisme şi (cu excepţia formelor diminutivale) un număr redus de termeni populari. Această trăsătură a lexicului se explică prin caracterul livresc şi de factură clasicizantă al primelor poezii; limbajul poetic al perioadei de tinereţe este prin excelenţă *neologistic*, în general neadaptat la context[10]. Din acest punct de vedere, nu se produce o schimbare reală între limbajul poeziei care l-a precedat pe Eminescu şi cel al primelor sale versuri, căci multe dintre neologismele sale circulau în vocabularul poetic curent: *angel*, termen poetic frecvent în epocă: *Angelii* o cîntă-n cor (*La o artistă*, variantă); *anima*: *Animă*-nc-o dată tremîndul picior (*Speranţa*); *apatic*, apare neaşteptat ca epitet: Cînd ese stelele din ceţi *apatece* / Pe codrii sfinţi (*Ondina*); *aură*, frecvent la Heliade şi Bolintineanu: Ghirlanda se nunteşte cu *aurele* uşoare (*La Heliade*, variantă); *belă*, forma italienizantă a neologismului, de influenţă heliadescă, utilizată substantival: Cîntă cu doliul, ce-l varsă *belele* / Cînd plîng de-amor (*Ondina*); *a confia*: ...rîuşorul / Care dorul / Şi-l *confie* cîmpului (*O călărire în zori*); *crudel*: Cu inima plină de chinul *crudel* (*Ondina*); *diluviu*: *diluviul* de foc (*Junii corupţi*); *dolos* „viclean, perfid", latinism: N-ascunde otravă *dolosu-i* surîs (*Mortua est*, variantă); *ebenin*: Şi faţa-i umbreşte cu păr *ebenin* (*Speranţa*); *eternel*, prezent numai în variantă: Sfarmă lumile-i de valuri / De pămîntul *eternel* (*Cine-i...*); *finit*: Căci mintea e seacă, gîndirea *finită* (*Mortua est*, variantă); Din cîntarea sferelor / Ce eternă, *nefinită* / Îngerii o cîntă-n cor (*La o artistă*); *flamă* alternează cu *flacără*, uneori înlocuindu-l în succesiunea variantelor; Sufletu-ţi arde-n sufletul meu / C-o *flamă* dulce, tainică, lină (*Amicului F. I.*); *a freme*: Cîntarea în cadenţă a frunzelor ce *freme* (*Din străinătate*); *ingeniu*: scorniri mîntuitoare / Ce-*ngeniul* umanei nevoi a-mprumutat (postuma *Resignaţiune*); *în darn*, italienism: *În darn* răsună vocea-mi de éco repetită (*Junii corupţi*); *marmóreu*: al morţii *marmóreul* zeu

[10] Înregistrarea completă a neologismelor din poezia de tinereţe se află la G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 14—30; cf. şi Al. Rosetti — I. Gheţie, *op. cit.*, p. 187—188; dintre studiile recente, cf. exemplificarea categoriilor lexicale şi funcţiile lor stilistice la Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 227—253.

(*Mortua est*, variantă), conservat pînă în *Luceafărul*: Din negru giulgi se desfășor / *Marmoreele* brațe; *popol*, italienism, curent în limba epocii precedente: Și-n fruntea unui *popol* pierdut în chin — e Mose (*La Heliade*, variantă); *sombru*: Cînd norii cei negri par *sombre* palate (*Mortua est*), reluat în: Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul *sombru* și regal (*Epigonii*); *a treme*: Animă-nc-o dată *tremîndul* picior (*Speranța*).

Repartizarea după limbile de origine a acestor neologisme subliniază influențele lingvistice exercitate asupra lui Eminescu în prima parte a activității sale: influența lui Heliade-Rădulescu se face simțită în apariția unor forme *italienizante* (*belă, în darn* < it. *indarno, mandolă, profum*); alte forme denotă faptul că Eminescu a fost un timp tributar vocabularului poetic de origine *franceză*, încă nedegradat în epocă de uzajul în straturi lingvistice inferioare (*a confia, crudel, eternel, sombru, flamă*); în sfîrșit, o altă categorie de neologisme cuprinde împrumuturile directe din *latină* (*ingeniu, a freme, a treme*).

Deși, așa cum s-a putut observa din exemple, de multe ori neologismul nu este asimilat la contextul în care apare, există și excepții, nu foarte numeroase în această primă perioadă; abia poezia din epoca de maturitate a creației va realiza îmbinarea perfectă dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă.

În concluzie, chiar în poezia de tinerețe, neologismele în număr mare apar mai rar în antume, ele limitîndu-se mai ales la variante și postume[11], ceea ce dovedește din partea autorului exercitarea unei selecții în sensul înlăturării neologismului strident din versiunea definitivă a textului. Se conservă, în genere, în urma acestei selectări, neologismele considerate „poetice" în perioada precedentă a dezvoltării poeziei românești.

Se poate stabili, chiar, o repartizare numerică a neologismelor; între poeziile dinainte de 1870, *O călărire în zori*, *Junii corupți* și postuma *Ondina* întrunesc cel mai mare număr. Pentru totalitatea poeziei de tinerețe această aglomerare a neologismelor, mai ales în unele texte, reduce din caracterul artificial al ansamblului.

2.3.2. În perioada de maturitate, lexicul este considerabil lărgit, pe de o parte strict numeric, iar pe de altă

[11] Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 30.

parte, prin valorificarea sensurilor noi ale unor termeni, în funcție de contextele diferite în care aceștia sînt utilizați. Trăsătura generală a lexicului din această perioadă o constituie renunțarea la neologismele rare și abuzive (cu puține excepții, cînd neologismul rar apare, totuși), în favoarea unor categorii noi, arhaismele și termenii populari[12]. Eminescu manifestă, în special după 1876, o netă preferință pentru cuvintele din fondul principal lexical sau pentru derivatele lor. (În perioada de mare varietate imagistică, mai apăruseră încă epitete neologice rare. Predilecția pentru termenii din fondul principal lexical coincide, însă, cu etapa de „reclasicizare" a expresiei poetice)[13].

2.3.2.1. Aceasta este perioada în care Eminescu asimilează perfect *neologismul*, fără a-l utiliza, însă, abuziv și alăturîndu-l fără stridență de cuvîntul mai vechi; particularitatea marchează o evoluție față de poezia de tinerețe, unde neologismul supăra mai ales printr-o defectuoasă încadrare în context[14]: Și-a creat pe pînza goală pe **Madona** ***Dumnezeie*** *(Venere și Madonă)*; Delta **biblicelor** *sînte*; **profețiilor** *amare*; *basme* **mistice** *(Epigonii)*; *bogăția cea* **splendidă și vastă**; **voluptatea orgiei zgomotoase** *(Împărat și proletar)*; Cînd tu te pierzi în *zarea* **eternei** *dimineți (De cîte ori, iubito...)*; Și-n *stingerea* **eternă** dispar fără de urmă! *(Rugăciunea unui dac)*; Rostește lin în *clipe* **cadențate** *(Veneția)*; Sub raza *gîndului* **etern** *(Cu mîne zilele-ți adaogi...)*; **Melancolic** *cornul sună (Peste vîrfuri)*; Fiul cerului albastru / Ș-al **iluziei** *deșerte*, cf. termenul vechi cu fonetismul regional *(Kamadeva)*; Tu, al amorului duios, **demonică** *prăsilă!* (*Ghazel* postum).

Afirmația privind îmbinarea perfectă dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă, care apare în majoritatea studiilor asupra evoluției stilistice a poeziei eminesciene,

---

[12] Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, p. 185—187.

[13] În *Studii de lingvistică generală*, ed. nouă, București, 1960, p. 335, acad. Al. Graur a demonstrat cu ce mijloace lexicale simple își construiește Eminescu poeziile din ultima perioadă, pe baza poemului *La steaua*: în text nu apar decît două cuvinte din afara fondului principal lexical (*icoană* și *amor*), dar și acestea au o mare vechime și circulație; construcțiile sintactice țin, de asemenea, de limba vorbită, cu excepția atributivei introduse prin relativul *ce*: Icoana stelei *ce-a murit* / Încet pe cer se suie.

[14] Cf. Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, *ibid.*, de unde este extrasă o parte a exemplelor de asocieri dintre neologism și cuvîntul mai vechi în limbă.

Scanned with OKEN Scanner

trebuie, însă, înțeleasă într-un anume sens; în poezia din ultima perioadă, valoarea stilistică a neologismului rezultă tocmai din faptul că el este încadrat în sintagme care formează, dintr-un punct sau altul de vedere, *asocieri contrastive*. Neologismul, curent sau rar, este perceput ca atare în special în situația în care este alăturat (în cadrul unor sintagme cu termenii strict dependenți ori, de multe ori, în structura unor figuri) unui cuvînt de mare circulație, unui arhaism sau, cel puțin, unei forme fonetice regionale, populare ori arhaice. După cum se observă la o reluare a exemplelor de mai sus *(iluziei deșerte, basme mistice, biblice sînte, stingerea eternă, zarea gîndului etern)*, numai în acest sens se poate vorbi de o *inovație* stilistică în utilizarea neologismului și de încadrarea sa perfectă în context. Această încadrare se realizează, însă, la Eminescu, abia în poezia de după 1870.

Semnificativ este și faptul că în ultimele poezii Eminescu nu utilizează un neologism ostentativ, cu orice preț căutat, cum era uneori cazul în perioada vieneză[15]. Valoarea stilistică a neologismului este, astfel, modificată; trecerea de la artificialitatea pe care acesta o impunea textului poetic în poezia predecesorilor și chiar în poezia eminesciană de tinerețe, la o valoare poetică a termenului neologic se poate argumenta nu numai prin valorile contextuale pe care le are neologismul, ci și prin faptul că acesta devine un element component al figurilor (cf. *infra*).

2.3.2.2. Cuvintele *populare și regionale*, introduse de Eminescu în limbajul poetic după 1870, apar mai puțin în forma definitivă a antumelor, fiind limitate mai ales la variante și postume. Dintre antumele definitive, poemul *Călin* întrunește cel mai mare număr de termeni populari, restul exemplelor fiind mai curînd accidentale în cursul unei poezii[16].

---

[15] Studiul variantelor dovedește că, în prima perioadă, Eminescu înlocuia uneori un cuvînt popular sau numai curent prin neologism.

[16] Reproducem cîțiva termeni înregistrați în Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, p. 185—186; *bănat:* Și de n-o fi cu *bănat* ... (*Scrisoarea III*); *boi:* Dacă *boiul* mi-l înmlădii (*Călin*); *cridă:* Unde-ajung, par văruite zid, podele ca de *cridă* (id.); *crivat:* Înecată de lumină e întinsă în *crivat* (id.); *împistrit* „împodobit cu culori, pestriț": în coliba *împistrită* (id.); *omăt:* iarba pare de *omăt* (id.); *painjen:* de *painjen* tort să rumpă (id.); *prăvălatic:* Cînd coboară-n ropot dulce din tăpșanul *prăvălatic* (id.); *răstoacă:* Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din *răstoace* (id.); *vădană:* Dară galeși îi sînt ochii / Ca și ochii de *vădană* (*Pajul Cupidon*).

Arhaismele sînt şi mai puţin numeroase şi, de cele mai multe ori, se limitează de asemenea la anumite texte: *Scrisoarea III* deţine recordul, dar apar cîteva arhaisme (în concordanţă cu atmosfera de basm care stă la originea poemului, sprijinită de frecvenţii termeni populari) şi în *Călin*; restul exemplelor nu pot fi grupate, căci alte texte — nici chiar marile poeme postume, cum ar fi *Memento mori* — nu se remarcă printr-o frecvenţă a arhaismului[17].

2.3.2.3. Domeniul în care se manifestă cel mai pregnant evoluţia de la prima perioadă la epoca de maturitate este, în cadrul lexicului, *valorificarea sensului unor cuvinte* care aparţin limbii comune, prin plasarea lor în *contexte inedite*. Vom da, în acest sens, numai cîteva exemple, cu menţiunea că această caracteristică este generală şi că ea constituie esenţa diferenţelor care pot fi urmărite în evoluţia lexicului poeziei lui Eminescu.

Lexicul lui Eminescu nu este deosebit de variat[18]; varietatea lexicală este, la el, de natură strict contextuală şi se realizează în două forme de bază: (1) fie acelaşi cuvînt poate avea, în contexte diferite, sensuri deosebite, mergînd de la cele mai proprii pînă la sensuri figurate sau poetice (prin introducerea cuvîntului în structura unei figuri[19]); (2) fie, acelaşi sens (mai exact, aceeaşi sferă semantică) este redat prin termeni diferiţi, cuvinte *denotativ* diferite, asociate într-o unică apropiere contextuală[20].

---

[17] *Ibid.*, p. 187: *asupra de măsură:* Fericit mă simt atuncea cu *asupra de măsură* (*Călin*); *fiastru:* Nu-ţi mai scurge ochii tineri, dulcii cerului *fiaştri* (id.); *a cura:* Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea *cură* (*Melancolie*); *a cerşi* „a cere": Au venit şi-n ţara noastră de-*au cerşit* pămînt şi apă (*Scrisoarea III*, variantă); *a certa* „a pedepsi": Dar acu vei vrea cu oaste şi război ca *să ne certi* (*Scrisoarea III*); *limbă* „popor": Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo *limbă* (id.); *crug* „cerc, orbită": Şi mii de lumi în juru-i fug / Pe-a clipei val de-a-notul / Pîn' piere cel din urmă *crug* (*Luceafărul*, variantă); *herb* „stemă": Lună, Soare şi Luceferi / El le poartă-n a lui *herb* (*Povestea codrului*); *scriptură:* Cînd privesc zilele de-aur a *scripturilor* române (*Epigonii*); *stihie:* *Stihii* a lumii patru, supuse lui Arald (*Strigoii*).

[18] Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 13 şi Gh. Bulgăr, *Cuvinte rare în poezia lui Mihai Eminescu*, LR, X, 1961, 1, p. 489.

[19] Cf. Tudor Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 178; pentru analiza sensurilor termenului *adînc*, am utilizat şi *Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu*, Bucureşti, EARSR, 1968, p. 18—19; cf. şi Gh. Bulgăr, *Despre sensurile lui* adînc *în poezia lui Eminescu*, LR, VII (1958), 6, p. 51—58.

[20] Cf. Tudor Vianu, *Expresia negaţiei în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 181—191.

Scanned with OKEN Scanner

(1) Pentru sensurile contextuale variate pe care același cuvînt le poate avea, exemplificăm cu diverse contexte în care apare cuvîntul *adînc*; în funcția sa dublă de adjectiv sau adverb și substantiv, acesta este unul dintre epitetele frecvente și intră în componența a numeroase metafore.

(A) Dintre sensurile *denotative*, cele mai importante sînt:

(a) caracterizarea dimensiunilor fizice ale naturii, sensul strict dimensional: Luceasc-un cer senin / Pe-*adîncile* ape *(De-oi adormi...)*; Visul apelor *adînce* și a stelelor cărunte *(Epigonii)*.

(b) în legătură cu sensul precedent, dimensiunea fizică a profunzimii este extinsă și asupra altor determinări, de asemenea concrete: *adîncile* dumbrave; codri *adînci* și-ntunecoși.

(B) Sensurile *conotative* nu sînt toate, în egală măsură, figurate:

(a) expresia figurii sau a altor manifestări umane nu reprezintă un sens pe care să-l fi creat Eminescu, ci este preluat din exprimări metaforice cristalizate în limbă; doar asocierea cu *anumite* manifestări ale expresiei umane este proprie lui Eminescu: Îi plac *adînce* cînturi, cu glasul de furtună *(Strigoii)*; Încet, *adînc* răsună cîntările de clerici (id.); O, tu umbră pieritoare, cu *adîncii*, triștii ochi *(Călin)*; Doar ochii mari și minunați / Lucesc *adînc*, himeric *(Luceafărul)*;

(b) expresia unei intensități a sentimentelor umane: Dorul meu e-atîta de *adînc*... / Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt *(Nu mă înțelegi)*; Ei cer să cînt... durerea mea *adîncă* / S-o lustruiesc în rime și-n cadențe / Dulci ca lumina lunei primăvara *(Odin și poetul)*; C-o mulțămire *adîncă*, ne mai simțită, / El în ochii ei se uită *(Înger și demon)*;

(c) în diverse asocieri, termenul intră în structura metaforei: *genunea cea* **adîncă**; „moarte, neant": Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori / Ce-a spus veacuri dup-olaltă, ce va spune veacuri încă, / Pîn'ce soarele s-o stinge în *genunea cea* **adîncă** *(Scrisoarea IV)*; Nu e nimic și totuși e / O sete care-l soarbe, / E *un adînc* asemene / Uitării celei oarbe *(Luceafărul)*; (Codrul) Își deschide-a lui *adîncuri*, fața lunei să le bată *(Călin)*.

Adînc cumulează, deci, sensuri foarte diferite, în funcție de context, oscilînd între descrierea unor realități fizice

dimensionale şi utilizări metaforice bazate pe asocieri între sfera concretului şi aceea a abstractului.

Acelaşi cuvînt poate avea sensuri contextuale diferite, care merg uneori pînă la sensuri opuse. În *Mortua est*, de exemplu, în cadrul aceleiaşi strofe, epitetul participial *rămas* are dublul sens de „păstrat, conservat" şi, dimpotrivă, „părăsit, lăsat": Văd sufletu-ţi candid prin spaţiu cum trece; / Privesc apoi lutul *rămas*... alb şi rece. / Cu haina lui lungă culcat în sicriu, / Privesc la surîsu-ţi *rămas* încă viu.

(2) Invers, aceeaşi idee poate fi formulată cu foarte variate mijloace gramaticale şi lexicale. Tudor Vianu a observat, în acest sens, deosebita varietate a expresiei *negaţiei* în poezia lui Eminescu:

(a) O primă modalitate de exprimare a negaţiei este cea curentă în limbă, folosirea adverbelor, a conjuncţiilor negative *(nu, niciodată, nimic, nici)* şi a cuvintelor compuse cu prefixul negativ *ne-*: Cu umbre care *nu* sînt v-a-ntunecat vederea *(Împărat şi proletar)*; Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce *nu* mai este *(Venere şi Madonă)*; Noi în noi *n-avem nimica (Epigonii)*; Azi *nici* măcar îmi pare rău / Că trec cu mult mai rar *(Pe lîngă plopii fără soţ...)*; Căci între amîndouă stă *neclintita* limbă *(Se bate miezul nopţii)*; Apucă-ntinsele / Şi *necuprinsele* drumuri de nori; La-nceput, pe cînd fiinţă *nu era, nici nefiinţă (Scrisoarea I)*; Dar un luceafăr, răsărit / Din liniştea uitării, / Dă orizon *nemărginit* / Singurătăţii mării *(Luceafărul)*.

(b) Cea de a doua modalitate este mai apropiată de ceea ce încercăm să demonstrăm, şi anume valorificarea unor sensuri particulare ale cuvintelor, situate complet în afara sferei lor denotative: negarea se realizează nu prin mijloace lexicale caracteristice limbii în general, ca în situaţia precedentă, ci, dimpotrivă, prin încadrarea termenilor în contexte „anormale" pentru limbajul curent. Termenii următori capătă, în anumite contexte, un sens de negaţie, chiar dacă nu întotdeauna opus unui afirmativ exprimat sau determinabil cu precizie: *întuneric, întunecos, chaos, umbră*: cu ochiul plutitor şi-*ntunecos* / Stai cu buze discleştate *(Călin)*; Iar timpul creşte-n urma mea... *Mă-ntunec! (Trecut-au anii...)*; Să-mpiedic *umbra*-i dulce de-a merge-n *întunerec (Nu mă înţelegi)*; Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i şi 'nainte-i *întuneric* se arată *(Scrisoarea I)*; De atunci şi pînă astăzi

colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de *chaos* pe cărări necunoscute (id.); Din *chaos*, Doamne-am apărut / Şi m-aş întoarce-n *chaos* *(Luceafărul)*; Zadarnic după *umbra* ta dulce le întind *(Din valurile vremii)*; Căci este *umbra* blînd-a iubirii cei de veci (id., var.); E *umbra* dulcilor dorinţi *(Atît de fragedă)*.

Termenii enumeraţi, la care Tudor Vianu mai adaugă pe *întunecime*, *noapte*, *negru*, *negură*, pot fi consideraţi o expresie echivalentă a negaţiei[21], deoarece desemnează o *absenţă* sau *lipsa unei însuşiri*, „un grad mai atenuat al realităţii sau chiar vacuitatea spaţială şi temporală", „neantul" şi „moartea", în comparaţiile, determinările prin epitet sau metaforele cosmice.

2.4. *S i n t a x a*

2.4.1. În *sintaxa propoziţiei* primelor poezii ale lui Eminescu pot fi urmărite trăsăturile generale ale limbajului poetic care l-a precedat.

Se menţin cîteva particularităţi de sintaxă veche, cum ar fi reluarea prin pronume personal a subiectului (Suflarea ta caldă *ea* n-o să învie — *Mortua est*) sau acordul apoziţiei cu substantivul determinat (Candela ştersei d-argint icoane / A *lui Apolon, crezului* meu — *Amicului F. I.*).

Schimbarea de regim a unor verbe duce la construirea complementului indirect în dativ în loc de construcţia cu prepoziţie; aceste complemente în dativ sînt frecvente în cursul întregii creaţii a poetului, iar unii cercetători ai stilului eminescian văd în ele o formă de personificare a obiectului indirect astfel exprimat[22]. Construcţiile de acest tip reprezintă licenţe poetice aflate, uneori, la limita gradului de gramaticalitate admis de limba română; ele se datorează, se pare, acelorași necesităţi metrice care determină şi particularităţile de topică, uneori anormală, din poeziile de tinereţe ale lui Eminescu: Un leu *pustiei* rage turbarea lui fugindă *(Amorul unei marmure)*; Apare luna mare *cîmpiilor* azure *(Împărat şi proletar)*; Lucească cer senin / *Eternelor* ape *(Nu voi mormînt bogat)*; Stelele-n cer / Deasupra mărilor / Ard *depărtărilor*, / Pînă ce pier. *(Stelele-n cer)*.

O independenţă a expresiei nominale există la Eminescu încă din primele poezii şi se manifestă — de cele mai multe

---

[21] *Ibid.*, p. 191.

[22] Cf. G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 72—74.

ori — prin eliminarea prepoziţiilor care ar marca precis raportul sintactic; absenţa acestora dă anumitor determinări un caracter izolat, aparent independent sintactic, deşi substantivele sînt încadrate ca sens în ansamblul frazei: Visam... Adesea *fruntea-mi de-o stîncă răzămată* / Priveam *(Din străinătate*, variantă); Să treci tu (...) / În haină albastră stropită cu aur, / *Pe fruntea ta pală cunună de laur (Mortua est)*; S-avîntă pe el şi pleacă / *Păru-n vînturi, capu-n piept (Făt-Frumos din tei)*; *Un arc de aur pe-al ei umăr* / Ea trece mîndră *la vînat (Diana)*; ...bătrînul rege Nord, / Ce, superb în haina-i albă, *barba-n vînturi, fruntea ninsă*, / Rece suflă... *(Memento mori)*. După cum se observă, de cele mai multe ori se elimină prepoziţiile *cu* şi *deasupra*, iar determinantul substantival capătă astfel o aparentă independenţă sintactică.

În sfîrşit, amintim o trăsătură sintactică generală la Eminescu, încă din primele poezii, dar care se modifică treptat în evoluţia spre creaţia de maturitate, şi anume *inversiunea sintactică* a determinării faţă de determinat, indiferent de modul în care aceasta este exprimată. „Inversiunea poetică" este legată de ideea de poezie, atît în poezia populară, cît şi în limba poeţilor din generaţia care l-a precedat pe Eminescu, începînd cu versurile Văcăreştilor şi continuînd cu Grigore Alexandrescu, Heliade, Bolintineanu sau Alecsandri; cea mai simplă inversiune este aceea a determinării atributive; se plasează înaintea substantivului epitetele adjectivale şi gerunziale, determinările substantivale genitivale sau prepoziţionale; este cel mai simplu „şablon" al poeziei, şi de aceea nu surprinde deosebita frecvenţă, în primele poeme, a acestei topici inversate: Eu singur n-am cui spune *cumplita* mea durere, / Eu singur n-am cui spune *nebunul* meu amor *(Amorul unei marmure)*; Glasuri din trecut străbate l-a *prezentului* ureche, / Din *a valurilor* sfadă prorociri se aridic *(Egipetul)*; Ce-ţi lipseşte oare ţie, *blond* copil cu-a ta mărire, / Cu *de marmur-albă* faţă şi cu mînile de ceară *(Înger şi demon)*; *Ale piramidei* visuri, *ale Nilului reci* unde *(Egipetul)*; Iar în păr *înfiorate* / Or să-ţi cadă flori de tei *(Dorinţa)*; Nunul mare, *mîndrul* soare şi pe nună, *mîndra* lună *(Călin)*.

Inversiunea poetică îşi pierde, însă, după perioada de tinereţe, caracterul de automatism; determinările încep să fie plasate simetric atunci cînd este vorba de lanţuri de epitete, ori sînt aşezate după elementul nominal sau

Scanned with OKEN Scanner

verbal determinat. Dăm, în continuare, cîteva exemple extrase de pe o singură pagină a poemului *Călin*: codri *de aramă*, pădurii *de argint*, suspină-n flori *molatic*, ropot *dulce*, tăpșanul *prăvălatic*, masă *mare*, făclii *prea luminate*, rîuri *sclipitoare*, aerul *văratic*, flori *albastre*, văzduhul *tămîiet*, trunchii *vecinici*, izvoare *zdrumicate*, bulgări *fluizi*, fluturi *mici*, feți-frumoși *cu păr de aur*, zmei *cu solzii de oțele*, păr *de aur moale*, vine *mlădioasă* etc.

De multe ori, topica inversată se extinde și asupra determinărilor verbale: complementele directe sau indirecte trec înaintea verbului, iar determinările circumstanțiale se dislocă, în măsura în care accentul versului — și al frazei — trebuie să cadă asupra lor: *În zadar* guvernă regii lumea cu înțelepciune, / Se-nmulțesc semnele rele, se-mpuțin faptele bune. / *În zadar* caut al vieții înțeles nedezlegat *(Egipetul)*; Căci mie mi-a dat soarta amara mîngîiere / *O piatră* să ador *(Amorul unei marmure)*; Uimit privea Cesarul la umbra cea din nouri, / Prin creți ai cărei stele *lin tremurînd* transpar *(Împărat și proletar)*.

Sintaxa propoziției evoluează, deci, de la unele construcții arhaice și de la predilecția pentru o topică inversată, de sursă retorică și, de cele mai multe ori, stereotipizată, către o exprimare cursivă, lipsită de elementele sintactice insolite sau manieriste (modificarea regimului verbelor, acorduri nenormale, eliziuni ale instrumentelor gramaticale) și către o topică normală, epurată de particularități retorice. Această evoluție spre simplificarea aproape completă a raporturilor sintactice poate fi urmărită, în egală măsură, în sintaxa propoziției și a frazei.

2.4.2. *Sintaxa frazei* se caracterizează, în prima perioadă, în linie generală, prin *construcțiile retorice*, specifice atît primelor faze ale poeziei românești, cît și poeziei romantice europene, sub influența căreia a stat Eminescu; se poate constata, de asemenea, o marcată predominare a *subordonării*. Deși aceste particularități nu dispar total în perioada de după 1870, și deși nu se poate stabili o limită precisă în timp pentru utilizarea lor, se constată în evoluția poeziei eminesciene o tendință clară către simplificarea raporturilor sintactice în frază (prin valorificarea *coordonării*) și către *reducerea acumulărilor retoric-romantice*.

2.4.2.1. *Subordonarea*

Prima poezie publicată de Eminescu, *De-aș avea*, este ilustrativă din punct de vedere sintactic pentru întreaga

primă perioadă: este constituită dintr-o singură construcție sintactică subordonată, cu repetarea anaforică în forma unui tricolon a unei propoziții condiționale, modificată parțial în cele trei apariții ale sale: *De-aș avea și eu o floare; De-aș avea o floricică; De-aș avea o porumbiță.* Principala se află situată la sfîrșitul celor trei strofe și este coordonată cu o propoziție dezvoltată din ea, aproape identică: *I-aș cînta doina, doinița, / I-aș cînta-o-ncetișor, / Șoptind șoapte de amor*[23]. (Ne limităm, pentru moment, la observațiile strict sintactice, remarcînd: construcția subordonată, repetarea ei retorică, plasarea subordonatei înaintea principalei și paralelismul în construcția sintactică a celor trei strofe).

Această compoziție, bazată pe subordonare și realizată sub forma retorică a unui tricolon, este mult utilizată în primele poezii publicate de Eminescu, ca și în postumele din aceeași perioadă. Uneori, un întreg text are, ca și *De-aș avea*, această structură ternară, sprijinită de paralelismul sintactic dintre subordonate și principale *(O călărire în zori)*: *De-ai fi*, dragă, zefir dulce, / Care duce / Cu-al său murmur frunze, flori, / **Aș fi** frunză, **aș fi** floare, / **Aș zburare** / Pe-al tău sîn gemînd de dor; // *De-ai fi* noapte-**aș fi** lumină / Blîndă, lină, / **Te-aș cuprinde** c-un suspin; (...) // *De-aș fi*, mîndră, rîușorul / Care dorul / Și-l confie cîmpului, / **Ți-aș spăla** c-o sărutare, / Murmurare / Crinii albi ai sînului!

Alteori, reluarea retorică a propozițiilor sau a determinărilor subordonate de același tip este limitată la cadrul, mai restrîns, al unei strofe:

— *Cînd* tot se-nveselește, *cînd* toți aci se-ncîntă,
Cînd toți își au plăcerea și zile fără nori,
Un suflet numai plînge.
(Din străinătate)

— O! *te văd, te-aud, te cuget*, tînără și dulce veste
Dintr-un cer *cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei.*
(Venere și Madonă)

---

[23] Pentru o analiză completă a inovației sintactice și poetice pe care o reprezintă poezia *De-aș avea* în comparație cu *Doina* lui Alecsandri, cf. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., p. 18—23; cf. și Al. Rosetti — I. Gheție, *op. cit.*, p. 180.

— *Cînd* luna prin nouri pe lume veghează,
Cînd fiece undă se-mbracă c-o rază,
Cînd cîntă ai somnului ginii nătîngi
Tu tremuri și plîngi.
(*Cînd*, 1869)

— *Cînd* marea turbează de valuri împinsă
Și-și scutură coama de spume și vînt
Cînd nori-alung ziua din lumea cea plînsă,
Cînd tunete cînt ; *(id.)*

În perioada de după 1870, subordonarea pierde teren față de construcțiile coordonate ; în general ea se realizează în două moduri : (a) pe de o parte, întîlnim *reluarea de tip retoric* a construcțiilor subordonate, întotdeauna aceleași, procedeu care reprezintă continuarea unei trăsături mai frecvente în poezia de tinerețe ; (b) pe de altă parte, apare o *subordonare mai complexă*, fără funcție retorică ; nu se mai repetă o propoziție de același tip, ci fraza se construiește în raporturi sintactice mai complicate, cu subordonare mai variată, combinată de multe ori cu o topică savantă ; este o particularitate specifică doar subordonării din ultima perioadă, iar scopul acestor construcții nu mai este retorismul.

(a) Reluarea construcțiilor subordonate cu aceeași funcție sintactică (propoziții sau părți de propoziție) caracterizează, în mai mică măsură decît primele poezii, și perioada de după 1870 :

— Ș-acel rege-al poeziei, vecinic tînăr și ferice,
Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,
Ce cu basmul povestește — veselul Alecsandri,
Ce-nșirînd mărgăritare pe a stelei blondă rază
Acum secolii străbate.
(Epigonii)

Acumulările realizate prin repetarea aceluiași tip de subordonată denotă, uneori, manierismul construcției :

— O ! desmiardă, *pîn-ce fruntea-mi este netedă și lină*
O ! desmiardă, *pîn-ești jună ca lumina cea din soare,*
Pîn-ești clară ca o rouă, pîn-ești dulce ca o floare,
Pîn' nu-i fața mea zbîrcită, pîn' nu-i inima bătrînă.
(Noaptea)

Procedeul apare pînă într-una din ultimele poezii, publicată în 1886, dar datînd dinainte de 1883, *Nu mă înțelegi*. Am remarcat, încă din prima perioadă, predilecția lui Eminescu pentru repetarea construcțiilor temporale, introduse anaforic prin aceeași conjuncție, *cînd*. Pe repetarea aceleiași construcții temporale, reluată de șapte ori înaintea principalei din final, dar — spre deosebire de repetițiile sintactice mai simple din poeziile de tinerețe, — intercalată și cu alte tipuri de subordonată, se bazează și construcția într-o frază unică a celei mai mari părți din poezia *Nu mă înțelegi*. În acest text, însă, repetarea retorică a temporalei este combinată cu alte subordonate și cu alte construcții bazate pe enumerare *(De-un zîmbet, de-un cutremur, de bine și de rău)* sau cu dislocări sintactice pe care poezia din prima perioadă nu le cunoștea (se intercalează, de exemplu, uneori tot sub forma enumerării, comparațiile dezvoltate sau determinările apozitive):

Și azi **cînd** *a mea minte*, **a farmecului roabă,**
Din orișice durere îți face o podoabă,
Și **cînd** *răsai nainte-mi* **ca marmura de clară,**
Cînd *ochiul tău cel mîndru strălucе în afară,* (...)
Azi **cînd** *a mea iubire e-atîta de curată,*
Ca farmecul de care tu ești împresurată,
Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă,
Lumina de-ntunerec și marmura de daltă,
Cînd *dorul meu e-atîta de-adînc și-atît de sfînt*
Cum nu mai e nimica în cer și pe pămînt,
Cînd *e o-namorare de tot ce e al tău,*
De-un zîmbet, de-un cutremur, de bine și de rău
Cînd ești enigma însăși a vieții mele-ntregi...
Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi!

Eminescu n-a renunțat la surpriza pe care o rezervă unui text poetic o asemenea structură sintactică, cu principala din final precedată de toate determinările subordonate, dar a utilizat-o foarte rar după 1876, într-un context atît de larg. În forme mai reduse, subordonatele de același tip, reluate anaforic sau simetric, structurează poeziile pînă în ultima perioadă *(Și dacă..., Cînd amintirile..., Din noaptea...)*.

(b) Caracteristice pentru perioada de maturitate nu sînt, însă, aceste construcții bazate pe repetiție, ci — atunci cînd este utilizată — o subordonare mai complicată, în care sînt reunite mai multe tipuri de propoziții și în care

topica dislocată contribuie și ea la impresia de complexitate și încifrare a textului. Trebuie să observăm, însă, că nici fluența versului, nici regularitatea schemei de versificație nu au de suferit de pe urma complicării raporturilor sintactice. Fraza arborescentă, cu bogată și variată subordonare, se află de multe ori în legătură cu conținutul poemului (cf. prezența unor astfel de construcții cu preponderență în *Scrisori*).

Exemplificăm cu un fragment din *Scrisoarea V*, în care se remarcă varietatea tipurilor de subordonare, schimbarea ordinii normale a subordonatelor față de principală, inversiunile și intercalările în limitele propozițiilor sau în cadrul, mai larg, al frazei[24]:

Biblia ne povestește de Samson / *cum că muierea* /
Cînd dormea, / *tăindu-i părul, i-a luat toată puterea* /
De l-au prins apoi dușmanii, / l-au legat / și
i-au scos ochii, /
Ca dovadă / de ce suflet stă în piepții unei rochii.

Pînă în ultima perioadă de creație se pot identifica exemple de valorificare a subordonării variate; subtile combinații cu o sintaxă poetică în care unitățile sintactice se grupează simetric în spațiul aceluiași vers constituie fraze de o extremă fluență, deși uneori extinse pe mai multe strofe: **Din noaptea vecinicei uitări** / *În care toate curg,* / *A vieții noastre desmierdări* / *Și raze din amurg,* // **De unde nu mai străbătu** / *Nimic din ce-au apus* — / Aș vrea odată-n viață tu / Să te înalți în sus. *(Din noaptea . . .)*.

2.4.2.2. *Coordonarea*[25]

Caracteristica sintactică a poeziei eminesciene de după 1876 este valorificarea coordonării și în special a juxtapunerii și aceasta se înscrie în linia generală a simplificării raporturilor. Chiar în primele poezii, însă, alături de construcțiile subordonate, ramificate, apăruse și fraza paratactică simplă, uneori în texte relativ lungi[26]:

Dumbrava cea verde pe mal
S-oglindă în umedul val, /

---

[24] *Ibid.*, p. 180; pentru valorile populare și arhaice ale unor conjuncții subordonatoare, cf. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană* loc. cit., p. 67—72 și Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 185—196.

[25] Cf. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 57—67; Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 177—185.

[26] G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 74.

O stîncă stîrpită de ger
Înalţ-a ei frunte spre cer. /
Pe stînca sfărmată mă sui, /
Gîndirilor aripi le pui ; /
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit /
Şi caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus ./

(*Frumoasă-i*, 1866).

Chiar construcţiile retorice, atît de frecvente în poeziile care datează din perioada vieneză, nu sînt exclusiv legate de subordonare ; ele se realizează şi din propoziţii coordonate (de cele mai multe ori cu trei termeni, deci tot în formula predilectă a tricolonului), fie prin interogaţii sau exclamaţii retorice, fie prin repetarea anaforică a unor propoziţii coordonate, introduse prin aceeaşi conjuncţie :

— *De ce* nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu.
(*Amorul unei marmure*)

— ... Prin vămile veciei
Nici vremea nu le trece cu visele mîndriei,
Nici suflete nu intră, *nici* suflete nu ies.
(*Andrei Mureşanu*, 1871).

— *Cine-i* acvila ce cade? *Cine-i* stînca ce se sfarmă?
Cine-i leul ce închide cu durere ochii săi?
Cine-i tunetul ce moare umplînd lumea de alarmă?...
(*La moartea principelui Ştirbey*)

Coordonarea nu este, deci, un raport sintactic care să fie legat exclusiv de perioada de după 1876 ; dar, începînd cu poeziile din creaţia de maturitate, coordonarea devine, prin frecvenţă şi prin modalităţile sale de realizare, specifică. Evoluţia sintactică a expresiei lui Eminescu coincide, astfel, cu trecerea de la subordonare (în varianta sa retorică) la predominanţa raporturilor de coordonare, în special a juxtapunerii.

La poeţii care l-au precedat pe Eminescu, coordonarea cu conjuncţia *şi* sau parataxa erau legate de o sintaxă poetică foarte simplă şi de o schemă de versificaţie relativ uniformă în ansamblul creaţiei aceluiaşi scriitor ; acesta este cazul majorităţii poeziilor lui Heliade-Rădulescu, Bolin-

Scanned with OKEN Scanner

tineanu sau Alecsandri. (Pentru acesta din urmă, sintaxa poetică extrem de simplă şi regulată a *Pastelurilor* constituie un exemplu semnificativ).

Eminescu contracarează, de multe ori, simplitatea raportului sintactic al coordonării printr-o *schemă de versificaţie* foarte complexă. Este cazul poeziei *Sara pe deal*, de exemplu, care nu conţine decît două propoziţii subordonate, dar prezintă una dintre cele mai complexe şi neobişnuite scheme metrice[27]: într-un singur poem, sînt întrunite trei tipuri diverse de dodecasilab, fiecare segmentat după un alt tipar metric, cu cezura diferit plasată (7 + 5, 6 + 6 — dodecasilabul trohaic cu cezura mediană şi, cel mai neobişnuit, 4 + 4 + 4 — dodecasilabul cu dublă cezură).

Sonoritatea deosebită a versurilor din *Sara pe deal* provine din faptul că cele trei tipuri metrice sînt amestecate în cursul poemului, astfel încît regularitatea eufonică, pe care ar da-o repetarea aceleiaşi succesiuni sonore, dispare, fiind înlocuită cu o muzicalitate specifică, de proveniență parţial populară şi parţial arhaică[28]. Dacă la aceste observaţii adăugăm şi faptul că schema fiecărui vers este alcătuită din trei tipuri diferite de picioare, un coriamb, doi dactili şi un troheu (de asemenea puţin obişnuite pentru poezia românească în această combinaţie), avem o imagine clară a modului în care simplitatea raportului sintactic propriu-zis este împiedicată de a deveni, în ultimele poezii ale lui Eminescu, o componentă monotonă şi manieristă a limbajului poetic.

Alteori, o *sintaxă poetică* mai evoluată se îmbină cu coordonarea: nu mai există, de cele mai multe ori, în poeziile de după 1876, o identitate consecventă între unităţile de versificaţie şi unităţile sintactice, deci între sfîrşitul propoziţiei şi acela al versului (sau al strofei), ci aceeaşi propoziţie se poate extinde în spaţiul mai multor versuri şi aceeaşi frază poate cuprinde mai multe strofe. Sonetul *Trecut-au anii...* este, din acest punct de vedere, ilustrativ pentru savanta sa structură sintactică. O primă observaţie priveşte segmentarea formală strictă în două unităţi independente: catrenele sînt construite pe baza unui principiu (sintaxa poetică complicată, prezenţa a numeroase „enjam-

[27] Cf. L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Eminescu*, loc. cit., p. 383—384.
[28] Cf. paralela cu versurile lui Dosoftei din *Psaltirea în versuri*, în L. Gáldi, *ibid.*, p. 385—386.

bements", cezura alternată în versuri succesive etc.), iar terțetele pe baza altuia (o simetrie sintactică aproape perfectă în cadrul fiecărei strofe). Catrenele formează o unică frază:

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
2. Și niciodată n-or să vie iară,
3. Căci nu mă-ncîntă azi cum *mă mișcară*
4. *Povești și doine, ghicitori, eresuri,*

5. *Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,*
6. *Abia-nțelese, pline de-nțelesuri —*
7. Cu-a tale umbre azi *în van mă-mpresuri,*
8. *O, ceas al tainei, asfințit de sară.*

Remarcăm că atributiva determinativă a unei serii de substantive din prima strofă apare abia în cea de a doua (*...ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară*) și, de asemenea, că se produc frecvente dislocări ale unor unități sintactice altfel strict dependente unele de altele; subiectul și predicatul apar, astfel, în versuri diferite, eventual în inversiune (...cum *mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri*; ...în van *mă-mpresuri / O, ceas al tainei,* asfințit de sară), iar determinările în alt vers decît elementele determinate (*...o-nseninară / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri*).

Coordonarea rămîne raportul fundamental și în terțete: parataxa este generală, atît între propozițiile subordonate, cît și între principale; dar sintaxa poetică savantă din catrene lasă loc, în finalul sonetului, unui paralelism sintactic perfect:

9. *Să smulg* un sunet / din trecutul vieții,
10. *Să fac,* o, suflet, / ca din nou să tremuri
11. Cu mîna mea în van pe liră lunec;

12. *Pierdut e* totu /-n zarea tinereții
13. *Și mută-i* gura dulce /-a altor vremuri,
14. Iar timpul crește-n urma mea... / mă-ntunec!

Versurile 9 și 10, 12 și 13 au o structură sintactică paralelă, cu verbele situate pe primul loc (două predicate verbale la modul conjunctiv și două predicate nominale), prin inversarea topicii normale; această inversiune se menține și în cadrul grupului verbal, tot paralel în versuri succesive: *pierdut e, mută-i.*

Cezura versurilor din terțete este plasată după silaba a 5-a, echilibrîndu-le, cu excepția versului 14, ultimul din

sonet, în care fragmentarea inegală, subliniată de suspensie, accentuează sensul conotativ „nenormal" al verbului *a se întuneca*, acela de „dispariție", „moarte"[29].

Lipsa de concordanță dintre unitatea metrică și unitatea sintactică, pe care am remarcat-o mai sus pentru sonetul *Trecut-au anii*, apare mai rar în poeziile din a doua perioadă, cînd versul are încă dimensiunile largi ale versului romantic. După 1876, cînd Eminescu utilizează, alături de versul lung, și pe cel scurt, cazurile de *enjambement* apar mai frecvent[30]: *Ea*, îmbătată de amor, / *Ridică* ochii. *Vede* / *Luceafărul*. Și-ncetișor / Dorințele /-i încrede *(Luceafărul)*; Ș-o să-mi răsai ca *o icoană* / *A pururi verginei Marii (Atît de fragedă)*; Căci tu *însenînezi mereu* / *Viața* sufletului meu *(De ce nu-mi vii)*; De ce taci, cînd *fermecată* / *Inima*-mi spre tine-ntorn? / Mai *suna-vei, dulce corn*, / *Pentru mine* vre odată? *(Peste vîrfuri)*.

Funcția pauzei obligatorii marcate de sfîrșitul versului nu este, însă, întotdeauna aceea de a izola unități sintactice strîns dependente între ele; uneori pauza grupează părțile de propoziție de același fel, care se situează astfel în limita unității metrice. Pentru această grupare, Eminescu uzează, ca și în multe dintre exemplele anterioare, de o figură sintactică, și anume de *repetiție*:

— *Atîta murmur de izvor,*
Atît senin de stele,
Și un atît de trist amor
Am îngropat în ele.
(S-a dus amorul)

— Și nu e blînd ca o poveste
Amorul meu cel dureros,
Un demon, sufletul tău este
Cu chip de marmură frumos.
(Te duci...)

---

[29] Pentru o analiză completă a sonetului, cu o atenție deosebită acordată nu exclusiv sintaxei, ci și elementelor de versificație, cf. L. Gáldi, *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de M. Eminescu*, „Acta Litteraria Hungarica", XII, p. 137—165; cf. și *id.*, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., p. 323—331.

[30] Cf. G. I. Tohăneanu, *Convergența procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii"* în *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, p. 209. Pentru sintaxa poemelor de inspirație folclorică, v. G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 57—67.

— S-a stins viaţa falnicei Veneţii,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin
vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind păreţii.

(Veneţia).

Autonomia sintactică a propoziţiilor pe care coordonarea, şi în special juxtapunerea, o presupune este poate cel mai uşor de demonstrat în cazul unei poezii ca *Glossă*, unde cerinţele definitorii ale textului cu formă fixă se armonizează cu raportul sintactic predominant. Nu este doar cazul strofei recapitulative, discontinuă prin forţa împrejurărilor, ci şi al altor fragmente din text, deşi subordonarea nu lipseşte complet nici în aceste situaţii-limită, determinate de caracterul general aforistic al poemului: *Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe, / Vede-n capăt începutul* / Cine ştie să le-nveţe; / Tot ce-a fost ori o să fie / *În prezent le-avem pe toate, / Dar de-a lor zădărnicie / Te întreabă şi socoate.*

Să se remarce că nu mai avem a face, într-un asemenea text, cu coordonarea „enumerativă" caracteristică poemelor de influenţă populară: *Înserează... Stele împlu tot seninul lin şi gol... / (...) Se coceau pe vatra sură două turte în cenuşă, / Un papuc e într-o grindă, celălalt e după uşă, / Prin gunoi se primblă iute legănată o răţuşcă / Şi pe-un ţol orăcăieşte un cucoş închis în cuşcă; / Hîrîie-n colţ colbăită noduros rîşniţa veche, / În cotlon toarce motanul, pieptănîndu-şi o ureche. (Călin Nebunul).*

Într-un text ca *Glossă*, discontinuitatea — atribut al expresiei aforistice — este efectul stilistic esenţial al coordonării, şi independenţa sintactică a componentelor frazei constituie argumentul principal în virtutea căruia subordonarea este redusă la cea mai simplă expresie (de obicei, propoziţii subiective ale unor regente principale).

Coordonarea este raportul predominant în poezii întregi, ca *Sara pe deal, S-a dus amorul, Pe lîngă plopii fără soţ...*, *Odă* (în metru antic). Sonetul *Veneţia* este alcătuit exclusiv din fraze coordonate paratactic; la fel, cu o singură subordonată, poezia *Peste vîrfuri*. În acest ultim exemplu, avem a face şi cu o falsă tăietură sintactică între prima şi a doua strofă, căci, în fapt, cele două unităţi de versificaţie formează o singură frază, cu determinările paralele şi simetrice

Scanned with OKEN Scanner

(a doua strofă nu are verb predicativ) : Peste vîrfuri trece lună, / Codru-şi bate frunza lin, / Dintre ramuri de arin / Melancolic cornul sună. // Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet, / Sufletu-mi nemîngîiet / Îndulcind cu dor de moarte //.

Dar, ca şi cumulul de propoziţii subordonate, ca şi acumulările retorice sub forma cărora se realizează repetiţia, sînt rare în creaţia lui Eminescu poemele în care coordonarea a fost utilizată *exclusiv* ca raport sintactic, iar acestea se plasează în perioada de după 1880.

3. EVOLUŢIA LIMBAJULUI FIGURATIV

3.0. O analiză a limbajului poeziei este relevantă pentru stabilirea particularităţilor specifice unui anumit scriitor în măsura în care coincide cu o analiză a *figurilor*. Ca şi în capitolele precedente referitoare la limbajul poeziei, vom urmări succesiv categoriile figurilor *de construcţie, semantice* şi *fonice*.

3.1. *Figurile de construcţie*

3.1.1. *Repetiţia* este, cu siguranţă, între figurile aparţinînd nivelului sintactic, cea mai frecventă ; ea se realizează în variate forme şi, mai ales, este constant utilizată de Eminescu, de la primele poezii, pînă la sfîrşitul activităţii sale[31]. Trebuie, însă, subliniat de la început faptul că, asemenea altor figuri, repetiţia îşi schimbă caracterul în evoluţie : de la formele sale retorice, specifice poeziilor din perioada vieneză, devine un procedeu prin care se subliniază paralelismele sau contrastele semantice, o sursă de bază a figurilor etimologice sau chiar a altor figuri de construcţie (chiasmul) şi, în sfîrşit, o sursă de realizare a figurilor de sunet, în ultimele poezii.

O parte dintre modalităţile de construcţie a repetiţiei au fost menţionate în subcapitolul privitor la sintaxă (repetiţiile retorice, prin reluarea aceloraşi construcţii sub-

[31] Cf. Paula Diaconescu, *Repetiţia, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu*, LL, III, 1957, 3, p. 27—48 ; cf. şi G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 80—85, pentru formele de realizare a repetiţiei în perioada dinainte de 1870 ; id., *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 92—96 ; *ibid.*, p. 241—252.

Scanned with OKEN Scanner

ordonate sau coordonate, sub **2.4.2.1.** și **2.4.2.2.**). Formele retorice de bază în care se realizează repetiția, în special în prima perioadă, sînt *anafora*, *epifora* și *enumerarea*. *Repetiția anaforică* este cea mai frecventă în poezia din tinerețe; se pot repeta unități sintactice de diferite dimensiuni, de la conjuncții sau cuvinte simple pînă la sintagme sau fragmente de propoziții în jurul cărora se structurează textul unei întregi poezii (cf. *supra*, **2.4.2.1,** observațiile privind structura poeziei *De-aș avea*). Acumularea retorică este unica funcție a repetiției în primele poezii; se repetă anaforic conjuncții, interjecții sau exclamații:

— Și inima aceea, *ce* geme de durere,
Și sufletul acela, *ce* cîntă amorțit,
E inima mea tristă, *ce* n-are mîngîiere,
E sufletu-mi, *ce* arde de dor nemărginit.
(Din străinătate).

— *De ce* nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere,
De ce nu sunt Satana, *de ce* nu-s Dumnezeu.
(Amorul unei marmure)

În postume, aceste construcții se mențin pînă tîrziu, mai ales în poemele de inspirație romantică, în care dimensiunea versului permite largi desfășurări retorice, realizate prin succesiunea anaforică de interogații și exclamații:

— O, cine ești? Îmi spune, *de ce* mă prinzi în brațe,
De ce zîmbirea lină e-amor și e dulceață?
De ce cuvîntul buzei e lamură de miere?
De ce-mi întinzi tu gura, cînd sufletu-mi te cere?
(*Mureșanu*, 1876)

Într-o formă mai evoluată, se repetă doar modelul sintactic, dar lexical — repetiția rămîne numai parțială:

— *Sunt nențelese* literele vremii
Oricît ai adînci semnul lor șters?
Suntem plecați sub greul anatemii
De-a nu afla nimic în vecinic mers?
Suntem numai spre-a da viață problemei,
S-o dezlegăm nu-i chip în univers?
(*O,-nțelepciune, ai aripi de ceară*, 1879)

Anafora, ca și *epifora*, nu sînt însă legate în mod obligatoriu de prezența unei intonații marcate în vers. Efectul retoric sau simetric există și fără interogație sau exclamație, frecvente în poezia de tinerețe, dar eliminate aproape

complet în ultima perioadă: Prin vămile veciei / *Nici* vremea nu le trece cu visele mîndriei, / *Nici suflete* nu intră, *nici suflete* nu ies (P, 223); *În van voim* a reintra-n natură, / *În van voim* a scutura din suflet / *Dorința* de mărire și putere, / *Dorința* de a fi ca el în lume: / Unici (P, 249).

Retorica satirelor recurge uneori la spectaculoasa insistență presupusă de anaforă: *Tot ce*-n țările vecine e smintit și stîrpitură, / *Tot ce*-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / *Tot ce* e perfid și lacom, *tot* Fanarul, *toți* iloții, / *Toți* se scurseră aicea și formează patrioții *(Scrisoarea III)*.

În cîntecul intercalat poemului *Eco*, anafora se combină cu un alt procedeu al repetiției, refrenul (cf. și *infra*, **3.1.5**): *Doresc* doar ca în fundul mării / *Să mă ia* cu sine-n sarai, / (...) *Doresc ca să intru* cu luna / În dome de nouri ce pier. / *Doresc* cu popoare de stele / *Să merg* drumul mare din cer (P, 258).

Destul de rar, Eminescu combină repetiția anaforică cu *epifora*, sub forma *epanadiplozei* (X... / ...X) și a *anadiplozei* (...X / X...), iar efectul unor astfel de construcții nu mai este pur retoric, ci de accentuare prin insistență:

> *An cu an* împărăția tot mai largă se sporește,
> Iară flamura cea verde se înalță *an cu an*
> *Neam cu neam* urmîndu-i zborul și *sultan după sultan.*
> Astfel *țară după țară* drum de glorie-i deschid...
> *(Scrisoarea III)*

Epanadiploza propriu-zisă *(An cu an ... an cu an)* din primele două versuri este continuată doar ca model sintactic în cele următoare: numai schema se menține în repetițiile *neam cu neam*, *sultan după sultan* ori *țară după țară*.

Atît anadiploza, cît și epanadiploza apar în toate perioadele poeziei eminesciene, în antume și în postume: *Zică* toți ce vor *să zică*, / *Treacă*-n lume cine-*o trece (Glossă)*; Un *cer de stele* dedesupt, / Deasupra-i *cer de stele (Luceafărul)*; Ce *a scos* din voi Apusul, cînd nimic nu e *de scos? (Scrisoarea III)*; Nu *te iubesc* atîta cît știu *să te iubesc?* (P, 457); De ce *te temi?* Cu mine *nu te teme!* (P, 393).

Ca și în cazul figurilor etimologice, versurile construite conform unei simetrii de tipul anadiplozei sau al epanadiplozei pot avea funcție de versuri-refren, combinînd

astfel — la nivelul întregului text — variate forme de repetiție și paralelism : *Mereu* se vor tot bate, tu vei dormi *mereu ; Mereu* va crește umbra-i, eu voi dormi *mereu ; Mereu* va plînge apa, noi vom dormi *mereu. (O, mamă...)*.

Figurile rezultate din combinarea anaforei cu epifora ies din cadrele — oarecum restrînse și limitate ca efect stilistic — ale repetiției retorice, atunci cînd apariția lor se suprapune unor realizări situate la limita dintre sintaxă și semantică, figurile etimologice ; schimbarea clasei gramaticale sau a formei flexionare în cuvinte provenite din aceeași temă dă naștere unei suite de antiteze, realizate în forma unor figuri etimologice, *poliptotonul* și *parigmenonul*[32] :

> La-nceput, pe cînd *ființă* nu era, nici *neființă*,
> Pe **cînd** totul era lipsă de viață și voință,
> **Cînd** *nu s-ascundea* nimica, deși tot *era ascuns*...
> **Cînd** *pătruns* de sine însuși odihnea cel *nepătruns*.
> Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
> N-a fost lume *priceputǎ* și nici minte *s-o priceapă*,
> Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
> Dar nici *de văzut* nu fuse și nici ochiu care *s-o vază*.
>
> Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-*a se desface*,
> Și în sine *împăcată* stăpînea eterna *pace !*...
> *(Scrisoarea I)*[33]

Celebrul pasaj al genezei din *Scrisoarea I* grupează mai multe forme de realizare a repetiției : în afară de poliptoton și de parigmenon (ai căror termeni antitetici sînt simetric plasați — într-un paralelism — la începutul și la sfîrșitul versurilor *ființă — neființă, nu s-ascundea — era ascuns, pătruns — nepătruns, priceputǎ — s-o priceapă, de văzut — s-o vază, nefăcute — a se desface, împăcată — pace)*, mișcarea ciclică sugerată de repetiție este accentuată și de revenirea anaforică a aceluiași tip de subordonată (temporală), de repetarea formelor negative, în opoziție cu cele pozitive *(n-a fost lume priceputǎ, nu s-ascundea, nici de văzut, nefăcute, nepătruns)* și de suita ternară a interogațiilor *(Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?)*.

---

[32] Cf. G. I. Tohăneanu, *Rînduri, rînduri...*, în vol. *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 241—252.

[33] Pasajul este remarcat de Tudor Vianu, *Cuvînt despre Eminescu*, în „Caiete critice", I (1957), p. 168—169 și reluat de G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 81.

Repetiția capătă, astfel, un caracter mai complex, iar în poeziile — antume și postume — din epoca de maturitate, *poliptotonul și parigmenonul* sînt utilizate foarte frecvent: El este *moartea morții* și *învierea vieții (Rugăciunea unui dac)*; Și-i *grăi* cu *grai* de jele *(Făt-Frumos din tei)*; De răsturnări *mărețe*, *mărirea*-i radioasă *(Împărat și proletar)*; Singur fuse *îndrăgitul*, singur el *îndrăgitorul (Călin)*.

Parigmenonul — repetare realizată sub forma unor derivate de la același radical — dă naștere unor contexte guvernate pe un spațiu lărgit de aceste reluări, a căror funcție o depășește pe aceea a repetiției simple: *Venin* și *farmec* port în suflet, / Cu al tău *zîmbet* trist mă pierzi, / Căci *fărmecat* sunt de *zîmbirea*-ți / Și-*nveninat* de ochii verzi (P, 420). Figura etimologică reprezintă, de data aceasta, sursa asocierii contrastive, căci din apropierea prin coordonare a unor termeni cu sens opus *(venin și farmec, fărmecat ...și-nveninat)* rezultă o expresie din categoria oximoronului, cu efect final paradoxal *(Cu al tău zîmbet... mă pierzi)*[34].

Dealtfel, figurile etimologice se află în text combinate adesea cu repetițiile condiționate pozițional, efectul repetiției fiind astfel amplificat: Cu vecinicia sunt *legat*, / Ci voi *să mă dezlege (Luceafărul)*; Nimic n-are dincolo, căci *morți* sunt cei *muriți (Împărat și proletar)*; *Lumina* se-nprăștie în pînză *luminoasă* (P, 245); *Măsurăm* mașina lumei cu acea *măsurătoare* (P, 214); De-*ai spune* viața toată, tot n-ai sfîrși *de spus* (P, 458).

În special în poezia de după 1876, repetiția, prin intermediul figurilor etimologice, devine o sursă de *aliterație*, schimbîndu-și astfel considerabil funcția stilistică față de primele sale forme de manifestare: Al undelor greu *vuiet*, *vuirea* în granit / A sute d-echipajuri... *(Împărat și proletar)*; Și somnul, *vameș* vieții, nu vrea să-mi ieie *vamă (Se bate miezul nopții)*; *Sură*-i *sara* cea de toamnă; de pe lacuri apa *sură*... *(Călin)*; Cîte frunți pline de *gînduri*, *gînditoare* le privești *(Scrisoarea I)*.

Cea mai complexă figură, încadrabilă în categoria repetiției, dar avînd implicații semantice, este *antanaclaza* —

---

[34] Cf. exemple de poliptoton în diversele categorii de repetiții identificate de Paula Diaconescu, *op. cit.*; G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 241.

repetiție a aceluiași cuvînt cu sensuri contextuale diferite Efectul de insistență al repetiției simple este astfel depășit, căci funcția antanaclazei rezidă, dimpotrivă, în sublinierea contrastelor existente într-o aparentă similitudine: O *lume* e în *lume* și în vecie ține *(Povestea magului călător în stele)* — sensurile diferite sînt „univers" și „omenire"; Ea ajunge în grădina ei de codri / Și rătăcește, — *o umbră* argintie / Și luminoasă-n *umbra* lor cea neagră (P, 254) — sensurile sînt „ființă" și „umbră a copacilor".

Antanaclaza dă uneori textului o valoare aforistică, subliniindu-i expresia încifrată, ceea ce explică predilecția lui Eminescu pentru utilizarea acestei figuri, mai frecventă la el decît la orice alt scriitor din literatura noastră: — Abia-*nțelese*, pline de-*nțelesuri (Trecut-au anii...)* — „abia pricepute", „pline de sens". Cu același sens este reluată — modificat — cunoscuta metaforă biblică, atît în versurile din *Despărțire* (Și cînd se va întoarce *pămîntul* în *pămînt* / Au cine o să știe de unde-s, cine sînt?), cît și într-o altă variantă, din postume: Fiindcă *tina lumii* e rea, fiindcă *tină* / Și praf *e universul* întreg — fără de vină / Ai căzut geniu mîndru (P, 229). În ambele realizări, sensurile „țărînă" și „trup" sînt grupate în același context.

Această variantă a repetiției constă în sublinierea simetriilor sintactice, cu funcția esențială de a evidenția contrastul sau diferența semantică apărută la reluarea aceluiași cuvînt; implicînd o nouă valoare, tipul de repetiție discutat mai sus se situează la limita cu o altă figură, cu *paralelismul*.

3.1.2. *Paralelismul* sintactic nu este niciodată complet liber de repetiție, fie în forma sa retorică, fie în realizări mai complexe; am observat, în aproape toate exemplele de pînă acum, că anafora, epifora, figurile etimologice sau de sunet există prin prezența paralelismului. Nu vom reveni asupra acestor particularități, ci ne vom ocupa de cîteva dintre aspectele specifice paralelismului în perioada de după 1876: chiasmul, paralelismul ca modalitate de construcție a poemului și îmbinările dintre paralelismul sintactic și poeziile cu formă fixă. Toate aceste procedee sînt rezultatele unei deosebite elaborări a textului poetic și, reprezintă o caracteristică a poeziei din ultima perioadă, particularități prin care Eminescu substituie reducerea numerică a figurilor semantice. „Epurarea" imagistică a

poemelor eminesciene din epoca bucureșteană, „reclasicizarea" acestora, nu e altceva decît o operație de substituire parțială a tropilor (figuri care au cunoscut o maximă frecvență între 1870—1876) prin solicitarea celorlalte două nivele ale limbajului poetic, nivelul sintactic și cel sonor.

3.1.3. *Chiasmul* este o formă de simetrie sintactică pe care Eminescu a valorificat-o mult; ea se bazează pe repetarea, într-un paralelism cu termenii inversați, a aceleiași sintagme (în care ordinea și, eventual, funcția sintactică a elementelor se inversează: determinantul devine determinat și invers). Chiasmul apare la Eminescu încă într-o postumă din 1874 (*Luna iese dintre codri: Luna umbrei, umbra lunei* / Se amestec, se-nfășoară). El dă expresiei poetice echilibrul și, în același timp, concentrarea apropiată ca expresie de aforism pentru care poetul a manifestat o deosebită predilecție, în special în perioada de reclasicizare a versurilor sale: Cu zîmbetul tău dulce tu mîngîi ochii mei, / *Femeie între stele* și *stea între femei (Din valurile vremii)*; Să faci *din viața mea un vis*, / *Din visul meu o viață (S-a dus amorul)*; *O femeie între flori* zi-i *și o floare-ntre femei (Scrisoarea V)*.

O explicație a utilizării chiasmului o constituie ritmul pe care inversarea gramaticală și lexicală îl produce în frază — formă de echilibru compensat către finalul secvenței, pe care Eminescu a utilizat-o mult: Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca *visul* **unei umbre** și *umbra* **unui vis** *(Despărțire)*, reluat într-o variantă modificată în postume: Să nu zic despre mine ce despre om s-a zis: / Că-i *visul* **unei umbre** și *umbra* **unui vis** (P, 435); Căci toți *se nasc* **spre a muri** / Și *mor* **spre a se naște** *(Luceafărul)*.

În afara acestor forme complete de chiasm semantic, simetria și ritmul apar uneori din schimbarea în diagonală a poziției epitetelor sau a altor determinări: A tale *lacrimi* **crude,** a tale **crude** *chinuri* (P, 435); Uimită *pari* și *pari* a aștepta (P, 392); *Repaos* **lung** la **lunga** mea *durere* (P, 391); Tu, *blond noroc* **al unui vis** deșert, / Tu *visul blond* **unui noroc** ce nu e (P, 389).

Element constitutiv al unei complexe simetrii, chiasmul apare și în strofa recapitulativă a *Glossei*, inversînd în cruce funcția gramaticală sau plasînd termenii în contrast semantic: *Toate-s* **vechi** și **nouă** *toate; Ce e* **val** *ca* **valul** *trece.*

Scanned with OKEN Scanner

3.1.4. Pe paralelisme sintactice se bazează, de multe ori în poeziile ultimei perioade, construcția unor întregi poeme sau a unor largi fragmente. A fost remarcat, de exemplu[35], modul în care mișcarea ciclică a universului este subliniată prin revenirea unor aceleași elemente formale în cosmogonia *Luceafărului*. O simetrie „în diagonală" guvernează strofe întregi, în care, în paralelism se află uneori elemente lexicale opuse ca sens *(haos — repaos)* sau cuvinte ale căror determinări se opun *(am apărut — m-aș întoarce; de s-ar stinge — s-aprinde; află un mormînt — răsar; piară — s-ar naște)*: **Din haos**, Doamne, *-am apărut* / Și *m-aș întoarce-n* **haos** . . . / Și **din repaos** m-am născut, / Mi-e sete de **repaos**; Un **soare** de *s-ar stinge-n* cer / *S-aprinde* iarăși **soare**; Cînd **valuri** *află un mormînt* / *Răsar* în urmă **valuri**; Dar *piară* **oamenii** cu toți, / *S-ar naște* iarăși **oameni**.

Aceste structuri paralele servesc bine anumite forme fixe de poezie în care intră, într-o oarecare măsură, prin definiție. *Glossă* este, poate, în poezia lui Eminescu, cel mai bun exemplu de îmbinare a paralelismului cu repetiția și cu contrastul semantic al termenilor paraleli. Ea este ilustrativă, în același timp, și pentru o altă trăsătură specifică acestei ultime perioade, și anume pentru alternarea diferenței precis marcate între paralelism (sau repetiție), ca formă de structurare a unei poezii, și *refren*, înțeles în sensul cel mai larg al termenului. Exemplificăm cu strofa recapitulativă a *Glossei*, ea însăși o formă de refren pentru ansamblul poeziei:

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val, ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

Intră, în paralelismul multiplu, elemente variate. *Schema* sintactică se repetă, în formă directă *(Vreme trece, vreme vine; Ce e rău și ce e bine; De te-ndeamnă, de te cheamă; Nu spera și nu ai teamă)* sau inversată *(Toate-s vechi și nouă toate)*, ceea ce impune crearea unui paralelism al elementelor conjuncționale, adverbiale sau pronominale care introduc

[35] *Ibid.*

propoziţiile. Fiecare vers, pînă la ultimul, este simetric alcătuit din două propoziţii, separate la cezură prin conjuncţie sau parataxă, ceea ce accentuează echilibrul dat de paralelism. În sfîrşit, în schema sintactică identică sînt introduse (ca predicate sau nume predicative) elemente lexicale cu sens opus (Vreme *trece*, vreme *vine*; Ce e *rău* şi ce e *bine*; Toate-s *vechi* şi *nouă* toate) sau reprezentînd alternative posibile (De *te-ndeamnă*, de *te cheamă*; Tu *te-ntreabă* şi *socoate*; *Nu spera* şi *nu ai teamă*).

3.1.5. Asemănătoare, fără a fi combinate cu forma fixă, sînt structurile sintactice care revin în poezii ca *Şi dacă ...*, *Cînd amintirile ...* sau *De-or trece anii*[36]. Paralelismele dau naştere, în texte de acest tip, *refrenului*. G. Călinescu[37] remarca, în ultima perioadă de creaţie a lui Eminescu, preferinţa pe care acesta o are pentru structura cîntecului sau a romanţei, transpusă în poezie. Cultivarea acestei forme este menită să urmeze şi să suplinească, în creaţia poetului, „înflorirea" imagistică, specifică perioadei precedente, prin „cel mai poetic şi mai simplu gen"[38].

Şi dacă ... este construită în forma unui tricolon, cu fiecare element constitutiv repetat în mod aproape identic: **Şi dacă** *ramuri bat în geam*; **Şi dacă** *stele bat în lac*; **Şi dacă** *norii deşi se duc*. Paralelismul se continuă în identitatea schemei sintactice a fiecărei strofe-frază: *E ca în minte să te am*; *E ca durerea mea s-o-mpac*; *E ca aminte să-mi aduc*. Fiecare dintre cele trei fraze repetînd o succe-

---

[36] Această formă simplificată a poeziilor de după 1878, a „cîntecului" sau a „romanţei", fusese, dealtfel, discreditată în bună măsură de poeţii din generaţia precedentă (Văcăreştii, Conachi, chiar Alecsandri). Multe poezii ale lui Eminescu din această perioadă reprezintă fragmente din poeme postume de dimensiuni mai largi, fragmente care, în contextul acestora, sînt tocmai cîntece, romanţe sau povestiri versificate: *Se bate miezul nopţii* este un pasaj descriptiv din poemul *Mureşan*; *Sara pe deal* — cîntecul din poemul *Eco*; *Atît de fragedă* sau *Melancolie* reprezintă tot asemenea intervenţii într-o piesă postumă, *Mira*, ca şi poezia *Peste vîrfuri*; în sfîrşit, *Povestea codrului* este intercalată într-un poem din 1879, *Minte şi inimă*, unde reprezenta o povestire versificată. Cît priveşte *Pe lîngă plopii fără soţ*, *Somnoroase păsărele*, *De ce nu-mi vii ...* sau *Rugăciune*, acestea au forma clasică a cîntecului, compoziţia lor fiind în esenţă structurată de prezenţa unui refren.

[37] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, ed. a 2-a, Bucureşti, Minerva, 1970, vol. II, p. 381—401 (capitolele *Romanţa „cantabile"* şi *Romanţa „muzicală"*).

[38] *Ibid.*, p. 382; cf. şi Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, EL, 1966, p. 9—28.

siune identică de propoziții, creează în întregul text un automatism care, decurge din repetarea modelului sintactic, putînd fi apropiat ca formă de structura *refrenului*.

Datînd aproximativ din aceeași perioadă (1880), postuma *Dintre sute de catarge* urmează aceeași schemă compozițională, cu deosebirea că este construită pe baza unui *bicolon* perfect: **Dintre** sute de catarge / **Care** lasă malurile, / **Cîte** *oare* le vor sparge / **Vînturile, valurile?** // Dintre pasări călătoare, / **Ce** străbat pămînturile, / **Cîte**-o să le-nece *oare* / **Valurile, vînturile?** (P, 514)[39]. Paralelismul binar urmează același model sintactic al frazei pînă la ultimul vers — cu funcție de refren —, care juxtapune cele două simboluri într-un nou paralelism, inversat: *Vînturile, valurile / Valurile, vînturile*. . .

Aceeași este compoziția în poezia *Cînd amintirile . . .*, cu diferența că propozițiile repetate sînt temporale și că funcția lor de refren este mai puțin evidentă; *Cînd amintirile . . .* nu este, ca *Și dacă . . .* sau *Dintre sute de catarge*, alcătuită dintr-o *singură* figură de construcție.

Repetiția în forma strictă a *refrenului* nu lipsește nici ea; un exemplu îl poate constitui textul poeziei *De ce nu-mi vii*, în care ultimul vers al fiecărei strofe este o repetare paratactică a aceleiași sintagme. Structura sintactică identică și repetarea în aceeași poziție, în ansamblul textului, conferă acestor ultime versuri ale strofelor funcția clară a refrenului cult, repetarea la intervale regulate a aceleiași unități de versificație: S-așează bruma peste vii — / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* //; Să razim dulce capul meu / *De sînul tău, de sînul tău!* //; Te ridicam de subsuori / *De-atîtea ori, de-atîtea ori?* //; Dar, oricît ele sunt de sus, / *Ca tine nu-s, ca tine nu-s!* //; Mai mîndră decît orice stea, / *Iubita mea, iubita mea!* //; Și lanurile sunt pustii . . . / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?* //. Același tip de refren apare într-una dintre poeziile din 1876, cu o construcție simetrică paralelă, rezultată din prezența unui distih repetat la sfîrșitul fiecărei strofe, cu primul vers constant, iar al doilea variat: În fereastra despre mare / Stă copila cea de crai — / **Fundul mării, fundul mării** / *Fură chipul ei bălai.* // Iar pescarul trece-n luntre / Și în ape vecinic cată — / **Fundul mării, fundul mării** / *Ah! de mult un chip*

[39] Cf. analiza poeziei la I. Coteanu, *Dintre sute de catarge. O modalitate de interpretare*, LR XXIV (1975), 5, p. 457—460.

i-arată. // „Spre castel vrodată ochii / N-am întors și totuși plîng — / **Fundul mării, fundul mării** / *Mă atrage în adînc*“ ! // (P, 393—4).

Refrenul revine, ca una dintre formele multiplelor paralelisme ale textului, și în poezia din aceeași perioadă *De-or trece anii* .... Poezia este construită într-un paralelism inversat, situat în finalele primei și ultimei strofe, dar cu elementele izolate reluate și în ultimul vers al fiecăreia dintre cele două strofe intermediare. Paralelismul principal apare în strofele 1 și 4: Pentru-că-n toat-a ei făptură / *E-un „nu știu cum“ ș-un „nu știu ce“*. — În taina farmecelor sale / E-*un „nu știu ce“ ș-un „nu știu cum“*. Strofele mediane, 2 și 3, reiau în aceeași poziție cîte un element al paralelismului de bază, transformîndu-i, astfel, componentele în refren: Deși nu e decît femeie, / *E totuși altfel, „nu știu cum“*. — Dac-al ei glas e armonie, / *E și-n tăcere-i „nu știu ce“*. Formula compozițională este, cum se observă, mai complicată decît refrenul propriu-zis. Tot textul se subordonează, dealtfel, structurilor paralele, chiar în afara refrenului; apar, astfel, paralelisme sintactice la nivelul frazei, între elemente opuse semantic (De-aceea una-mi este mie / *De ar* **vorbi**, *de ar* **tăcé**) sau repetiții ale aceluiași determinant pe lîngă determinate diferite (Astfel robit de-*aceeași* jale / Petrec mereu *același* drum ...).

3.1.6. *Figurile de construcție*, care se manifestă în diversele forme de bază ale repetiției și paralelismului, cunosc, deci, în cursul poeziei eminesciene, o anumită evoluție. Repetiția simplă este frecventă în perioada vieneză ca formă de retorism, dar apare și în creația de maturitate, cînd cunoaște însă o dublă modificare: scade numeric și cîștigă în complexitate, devenind din ce în ce mai mult doar un element compozițional al figurilor de sunet sau al construcției diverselor poeme. De la simplitatea acumulărilor retorice, se trece la o poezie în care limitele — oarecum restrînse, în prima perioadă — ale repetiției dispar. Cîștigă teren, în schimb, formele mai complexe, bazate tot pe repetiții, dar în care acestea nu mai sînt complet independente de nivelul semantic: chiasmul, antanaclaza, paralelismul sintactic, structurile paralele în compoziția poeziilor sau refrenul. Se va observa, în urma analizei nivelului semantic, că această evoluție către complicarea structurii compoziționale a poemelor coincide atît cu o versificație mai savantă, cît și cu reducerea și modificarea tropilor în ultimele poezii.

Scanned with OKEN Scanner

3.2. Figurile semantice (tropii)

3.2.1. *Epitetul*

3.2.1.0. Studiul epitetului realizat de Tudor Vianu în cunoscuta sa lucrare[40] este concludent pentru modul în care se produce evoluția limbajului figurativ în stilul lui Eminescu. Amintim unele dintre caracteristicile semnificative, pe care Tudor Vianu le descoperă pentru poezia eminesciană. Ne vor interesa mai ales epitetele situate la limita semantică față de alte figuri: epitetul metaforic, cel personificator sau cel sinestezic, ca și sferele semantice din care aceste categorii sînt selectate.

3.2.1.1. În perioada vieneză, tipul cel mai frecvent este epitetul *ornant*, cu caracter de multe ori *generalizator*. Această trăsătură îl apropie pe Eminescu de poezia de factură clasică a predecesorilor, în special de Heliade-Rădulescu, Bolintineanu sau Alecsandri. Cele mai frecvente epitete din primele poezii ale lui Eminescu sînt, în același timp, curente în limbajul poetic al epocii[41]: *alb*, *blînd*, *dulce*, *gingaș*, *june*, *pal-palid*, *senin*, *tainic*, *ușor* (*blînda-i* durere, cînturi *dulci*, *dulci* gînduri, mîngîie *dulce*, *gingaș* dor, *jocurile-mi june*, *tainică* mînie, umbră *ușoară*, cîntînd *vesel* și *ușor*).

Majoritatea epitetelor ornante vor dispărea în creația de maturitate; o mențiune specială merită *ușor*, conservat pînă în epoca *Luceafărului* (*Ușor* el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei), dar chiar aici o modificare s-a produs, căci adjectivul devine adverb, iar determinarea este deplasată din grupul nominal în grupul verbal. (Vom observa că determinarea prin intermediul verbului sau al elementelor subordonate lui este o trăsătură caracteristică pentru perioada de după 1876). Și în cazul altor epitete ornante se constată modificări care țin de obicei de încadrarea în context, deci de elementul lexical cu care epitetul se asociază. Epitetele *pal*, *palid* și *senin* sînt folosite cu sensul lor propriu în primele poezii: fruntea lui cea *pală*, fața ta *senină*. Nici

---

[40] *Epitetul eminescian*, în *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955, p. 11—64; (republicat în *Studii de stilistică*, București, EDP, 1968, p. 144—181).

[41] Pentru paralela cu poezia predecesorilor, cf. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 33; o înregistrare a celor mai frecvente epitete din poezia de tinerețe există la G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 87—92; cf. și Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, loc. cit., p. 269—294; în *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 104—112, G. I. Tohăneanu relevă cîteva aspecte ale epitetului în ciclul de inspirație folclorică.

Scanned with OKEN Scanner

în această perioadă nu este exclusă îmbinarea acestor epitete „fizice", concrete, cu noțiuni abstracte[42] (*gînduri palide, palida mea nebunie* — în special în postumele de tinerețe); dar abia în perioada următoare, aceste determinări capătă un sens contextual nou, mai abstract și generalizat, prin asocierea cu substantive abstracte, intrînd eventual în componența altor figuri: *Sub raza ochiului senin* / Și negrăit de dulce, — unde *raza* are sensul de „privire" *(Luceafărul)*; Mă cufund ca într-o mare de *visări* dulci și *senine*; Cu-a ei candelă de aur *palida înțelepciune (Epigonii)* Dîndu-mi din *ochiul tău senin* / *O rază* dinadins *(Pe lîngă plopii fără soț)*. Epitetul ornant va fi înlocuit, în fazele următoare cu epitetul individualizator.

Epitetul *cromatic*[43], cu sensuri proprii sau figurate, bine reprezentat mai ales în perioada 1870—76, se anunță vag în poezia de tinerețe, cînd Eminescu manifestă preferință mai ales pentru epitetele *alb, argintiu* sau *negru* (care apăruseră la Alecsandri în număr mare, iar în unele poezii din ciclul *Pasteluri*, în exclusivitate): Pe fruntea cea uscată de *plete de argint* (*La Heliade*-variantă); *Ce zilele-mi* copile și *albe* le-a țesut *(Din străinătate)*; Pe o corabie cu solzi pe pîntece / Veni odat' / Cu *pînze-argentee* înflate-n cîntece / Lin împărat (*Ondina*, variantă); La *neagra-i durere* îi pune hotar *(Speranța)*. Ca și, de cele mai multe ori, în poezia generației precedente, epitetul cromatic are încă, la Eminescu, un caracter stereotip; o singură poezie face excepție, postuma *Frumoasă-i* . . ., în care întîlnim o abundență cromatică ce anunță poezii din a doua perioadă, din ciclul celor publicate în 1876 (*Lacul, Dorința, Crăiasa din povești* sau chiar *Călin*); În lacul cel *verde* și lin / Răsfrînge-se cerul *senin*, / Cu norii cei *albi de argint*, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea *verde* pe mal / S-oglindă în umedul val (. . .) / Pe sus e o boltă *de-azur*, / Pe jos e un *verde* covor / Țesut cu mii tinere flori . . . / Văd fluturi *albaștri*, ușori, / Roind și bînd miere din flori *(Frumoasă-i)*. Gama cromatică nu este, încă, atît de variată ca în poeziile citate, din perioada de maximă înflorire imagistică.

O diferență apare, în aceste prime poezii, chiar în privința unor epitete cromatice care vor deveni frecvente ulterior:

---

[42] Cf. G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 88.

[43] *Ibid.*, p. 92—96.

vînăt, de exemplu, este un epitet specific creației de mai tîrziu a poetului, dar apare, cu alt sens, de pe acum. Epitetul *vînăt* evoluează de la un sens peiorativ, figurat (deci îndepărtat de valoarea sa cromatică), în *Junii corupți — Blestemul mizantropic cu* **vînăta** *lui gheară* —, la o valoare cromatică, specifică poetului: *Singuri, voi, stejari, rămîneți / De visați la ochii* **vineți,** / *Ce luciră pentru mine / Vara-ntreagă. (Freamăt de codru)*; Prin ușoara-*nvinețire* a subțirilor mătăsuri *(Călin)*. Sensurile contextuale ale termenului sînt opuse.

Din punctul de vedere al *exprimării gramaticale*, este frecvent în primele poezii ale lui Eminescu *epitetul gerunzial* cu funcție adjectivală, întîlnit și la poeții din generația precedentă. Gerunziile acordate, cu funcție de epitet, din limbajul poetic al epocii se explică prin avantajul pe care conciziunea acestei forme de exprimare, în fond egală ca sens cu o propoziție, îl prezintă pentru versificație. Din aceleași motive o utilizează și Eminescu în primele sale versuri: Metalica, *vibrînda* a clopotelor jale *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*; Cu-a ei silfe *șopotinde (Misterele nopții)*; Cîte inime *rîzînde*, / Dar pe cîte *suspinînde* / Le delasă-ncetinel (id.); Astfel notele *murinde*, / Blînde, palide, încet, / Zbor sub mîna-ți *tremurînde (La o artistă)*; Astfel mîna-ți *tremurîndă* / Bate-un cîntec, mort și viu, / Ca furtuna *descrescîndă* / Care muge a pustiu (id.); Un leu pustiei rage turbarea lui *fugindă* (...) / Și norii-și spun în tunet durerea lor *mugindă (Amorul unei marmure)*. Construcția este complet înlăturată după 1869.

O altă particularitate gramaticală în exprimarea epitetului, caracteristică, de asemenea, mai ales, perioadei de tinerețe, este utilizarea unui epitet *substantival apozițional*, în cazul nominativ sau acuzativ fără prepoziție: Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare / Ce zilele-mi *copile* și albe le-a țesut, / Ce auzi odată *copila*-mi murmurare *(Din străinătate)*; Pe fruntea-i *copilă* cu spasmuri și chin, / Speranța durereai-alină *(Speranța)*.

Eminescu nu renunță complet la acest tip de epitete, aflat la limita dintre determinarea propriu-zisă — funcția stilistică a epitetului, — și metafora coalescentă, cu ambii termeni exprimați în text, a cărei funcție stilistică este aceea de identificare a determinatului cu determinarea; dar, în poeziile sale din ultima perioadă, construcția este rară: Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta *fecioară* (*Scri-*

soarea I); cf. *infra*, **3.2.1.2.**, observațiile privind epitetul metaforic și epitetul personificator.

Una dintre formele gramaticale ale epitetului care apare încă în această perioadă, dar va fi continuată în epoca de maximă utilizare a imaginii, este *epitetul multiplu*[44]. În poezia de tinerețe frecvența determinărilor enumerate pe lîngă același element determinat (sau repetarea sintagmei determinat-epitet) este una dintre multiplele forme de manifestare a repetiției și are un evident caracter retoric, indiferent de topica epitetelor multiple, subordonate față de substantiv sau verb (cf. *infra*, **3.2.4.**, observațiile despre comparația în lanț, frecventă în aceeași perioadă): Ce-ntoană *tainic, dulce* a sferelor cîntare *(La mormîntul lui Aron Pumnul)*; De-aș avea și eu o floare / *Mîndră, dulce, răpitoare (De-aș avea)*; În preajma minții voastre *ucisă* de orgie/ Și *putredă* de spasmuri, și *arsă* de beție / Și *seacă* de amor *(Junii corupți)*; Și scheletele de piatră (...) Stau *bătrîne, slabe, seci (Cine-i ?)*; În castelul *trist* și *mare*, / Ce se nalță *rece, sur* (id.); *Dulce* și *iubită, sîntă* și *frumoasă* / Vergină *curată*, steauă *radioasă* (postuma *Care-o fi în lume ...*).

Între postumele dinainte de 1876 există texte în care epitetele cumulate dau impresia unei imagistici abuzive: este momentul în care Eminescu folosește mai puțin metafora, situîndu-se încă într-un stadiu mai puțin evoluat și încadrîndu-se astfel tradiției scriitorilor din generația precedentă, la care cumularea epitetelor era una dintre trăsăturile esențiale ale limbajului poeziei: Iară peste pod / Trece *albă, dulce, mlădioasă, june*, / *Albă*, c a n e a u a n o a p t e a, păru-i *de aur* / (...) Zîna Miradoniz (P, 254); Cîte ființe / (...) Unele *mîndre, țanțoșe, regale*, / *Cu-ncoronată frunte — îmbrăcate* / *În purpură*; altele *dulci*, cu ochii / *Moi, mari, albaștri ... albe* c a ș i c r i n u l (P, 246); *Cochetă, lunecoasă, lingușitoare, rece*, / Cu viața-mi sfărîmată urîtul tău petrece (P, 414); *frumoasele, mari, odorantele* roade (P, 341).

Tendința către cumulul de epitete se manifestă și prin introducerea determinărilor suplimentare în spațiul unor sintagme care au ele însele funcție de epitet. Dezvoltarea determinării „obligatorii" atinge, în acest mod, limita ma-

---

[44] *Ibid.*, p. 98; termenul utilizat de Tudor Vianu pentru această construcție este „lanțul de epitete"; cf. și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 111—112.

ximă : Copilele din basmu, *cu ochii cu d u l c i raze, / Cu părul n e g r u coade, cu chipul d u l c e drag* (P, 244).

3.2.1.2. Perioada următoare din creaţia lui Eminescu se izolează, în ansamblu, printr-o deosebită frecvenţă a imaginii : indiferent la ce domeniu am apela pentru analiză, el se va caracteriza printr-o acumulare de mijloace expresive. În ceea ce priveşte epitetul, acesta cunoaşte o maximă utilizare ; este epoca „epitetului obligator", cum o numeşte Tudor Vianu, în care pe lîngă un substantiv e aproape obligatorie prezenţa unei determinări cu valoare de epitet. Creşterea rolului epitetului poate fi considerată, alături de alte particularităţi, o trăsătură romantică a poeziei din această perioadă.

Faţă de perioada precedentă, Eminescu renunţă acum la categoriile epitetelor ornante şi generalizatoare, iar ca formă de expresie gramaticală dispar total epitetele gerunziale şi aproape complet cele substantivale apoziţionale ; chiar specia epitetului adjectival, preponderentă numeric în primele poezii, lasă loc epitetului substantival şi, în cadrul grupului verbal, epitetului adverbial.

În poemele romantice de mari dimensiuni, în care schema versificaţiei se schimbă şi în care versul scurt al majorităţii poeziilor din prima perioadă este înlocuit cu versul lung, epitetului adjectival i se substituie o propoziţie relativă cu funcţie de epitet, construcţie mai întinsă, pe care noile forme de versificaţie o permit[45] : ale rîurilor ape, *ce sclipesc fugind în ropot (Călin) ;* Mii de fire viorie *ce cu raza încetează ;* [gînduri] *Ce-au cuprins tot universul (Scrisoarea I) ;* Cînd vezi piatra *ce nu simte nici durerea şi nici mila (Scrisoarea V).* După cum se observă, epitetul în cadrul frazei apare în spaţiul mai larg al poemelor cu versul lung, vers care dă posibilitatea unor construcţii mai libere, ele însele alcătuite din determinări multiple.

Specifică poeziilor de după 1870 este crearea unor epitete bazate pe asocieri de elemente diferite semantic între ele. Tudor Vianu a arătat că inovaţia acestei perioade în domeniul epitetului o constituie asocierile dintre o realitate concretă şi un epitet abstract, categorie numită *epitet evo-*

[45] Categoria epitetului-propoziţie, admisă de Tudor Vianu, este eliminată dintre formele posibile ale epitetului în studiul Paulei Diaconescu. *Epitetul în poezia română modernă* (I), SCL, XXIII, 1972, nr. 2, p. 139 ; calitatea de epitet a propoziţiilor relative este mai greu de delimitat decît aceea a unor epitete adjectivale simple.

Scanned with OKEN Scanner

cativ: murmur duios de ape; să sune / Fermecat şi dureros (Făt-Frumos din tei); Pe-un istovit şi trist izvor (Te duci ...); armonia codrului bătut de gînduri *(Dorinţa).*

Cînd asocierile acestea sînt împinse pînă la a lua forma unor asocieri *contrastive*, ele devin o formă de manifestare a antitezei romantice (frecventă în această perioadă şi în structura poemelor) şi dau naştere *epitetului antitetic* (formă a *oxymoronului*); determinarea intră în contrast semantic cu determinatul sau, alteori, cele două epitete ale aceluiaşi determinat se află între ele în opoziţie: Ele sar în *bulgări fluizi (Călin);* Iară inima-i se împle / De un *farmec dureros (Povestea teiului);* Las' să mă uit în *ochii-ţi uciză-tor de dulci (Strigoii);* Căci în priviri citeam o vecinicie / De-*ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină); Sufe-rinţă*, tu, *dureros de dulce (Odă);* Şi nu e *blînd* ca o poveste / *Amorul* meu cel *dureros,* / Un *demon* sufletul tău este / Cu chip de marmură *frumos (Te duci);* în astă *moarte vie* (P, 383).

Caracteristică acestei perioade de maximă utilizare a epitetului este alterarea precisei demarcaţii faţă de alte figuri: sînt frecvente acum epitetele personificator, metaforic şi sinestezic.

Epitetul personificator, care reprezintă înfrîngerea unei restricţii selective în determinare, poate fi încadrat şi el în seria asocierilor contrastive şi apare după 1870: Iar în păr *înfiorate* / Or să-ţi cadă *flori* de tei *(Dorinţa);* De departe-n văi coboară *tînguiosul glas de clopot ...*; printre gratii *luna* moale / *Sfiicioasă* şi *smerită* şi-au vărsat razele sale *(Călin);* O toamnă care întîrzie / Pe-un *istovit şi trist izvor (Te duci ...);* Era un *vis* misterios / Şi *blînd* din cale-afară *(S-a dus amorul ...);* Lîngă *lacul* care-n tremur *somnoros* şi lin *se bate (Călin).*

În poezia de tinereţe, categoria epitetului personificator nu lipsea cu desăvîrşire, dar era limitată la seria stereotipiilor, personificatoare doar prin accidentul asocierii; epitete stereotipe ca *blînd, gingaş, trist* sau *palid* aveau sens de epitet personificator numai datorită asocierii în sintagmă cu un determinat inanimat: *Lutul palid*, fără suflet (P, 213); Pe-o *liră gingaşă*; Prin *blînde notele* lirei (P, 258); Un mic liman, ce *raze blînd respiră* (P, 362); Şi *melancolic blînd/Un glas de corn* (P, 386); *noaptea tristă* (P, 351).

În timiditatea construcţiei epitetului personificator Eminescu întîlneşte generaţia precedentă, la care figura nu era

nici foarte variată ca asociere sintagmatică, nici foarte frecventă. În evoluția poeziei eminesciene — de multe ori în aceleași contexte cu personificarea propriu-zisă, de care nu se deosebește decît sintactic — epitetul personificator își lărgește sfera semantică, depășind cadrul stereotipiilor asociative și complicîndu-se din punctul de vedere al expresiei sintactice. Este momentul în care și epitetul personificator devine o formă de manifestare a anumitor obsesii lexicale: *litere bătrîne, aerul bolnav* (P, 348); *cărunții* / *Gigantici muri* (P, 363); Neclare sunt, *nebune*, / Acele-*nchipuiri* (P, 234); *Biserica*-n ruină / Stă *cuvioasă, tristă*, pustie și *bătrînă (Melancolie)*; Pătrunde *trist* cu raze reci *(Lucea-fărul)*; sub înaltul, *vechiul salcîm (Sara pe deal)*; buciumul *sună cu jale* (id.).

Totodată, epitetul individualizator ia forma unor inedite personificări: *Luna blîndă* ține strajă *(Povestea teiului)*; Și-i diamant *peonul, îndrăznețul* (P, 359); *Isvoare vii* din vase stau să salte (P, 382); *Ironică e ziua* ce **vesel te privește** / (...) *Ironică-i mișcarea* a florilor în vînt / (...) *Ironic e* **pămîntul — visternic de viețe** (P, 402).

Se observă că în ultimele exemple epitetul nu este liber de asocierea cu o altă figură, fie personificarea propriu-zisă (P, 382, 402), fie metafora personificatoare (P, 402).

O dublă determinare este implicată de construcția sintactică a epitetelor complexe din această perioadă, cînd epitetul personificator-adjectiv este determinat și printr-un adverb, cu funcție de complement al adjectivului, extras tot din sfera semantică a determinărilor personificatoare: mișcă *unda*-i / Cea **visător**-*bolnavă* (P, 351).

Ca și metafora propriu-zisă, *epitetul metaforic* presupune un proces de identificare între obiectul determinat și cel prin care se determină. De cele mai multe ori, epitetul metaforic este apropiat de metaforele explicite, fiind exprimat — ca și determinatul — printr-un substantiv: sub *lumina ta fecioară (Scrisoarea I)*; Voi urmați cu răpejune *cugetările regine (Epigonii)*; O, ascultă numa-ncoace / Cum la vorbă mii de valuri stau cu *stelele proroace! (Scrisoarea IV)*.

În afară de această formă, mai specială, a epitetului apozițional, epitetul metaforic se mai poate exprima și printr-un substantiv cu prepoziție: De treci *codri de aramă*, de departe vezi albind / Și-auzi mîndra glăsuire a *pădurii de argint (Călin)*.

Domeniile semantice predilecte ale epitetului metaforic nu sînt numerose. Se disting mai întîi, prin frecvență și prin varietatea asocierii lexicale, epitetele dintr-o sferă metaforică a „luminozității", care grupează și epitete fals cromatice, uneori sinestezice *(de aur, de argint, de aramă, de smarald, de coral, de diamant)*; *buze de coral* (P, 178); *voce de aramă* (P, 213); *gene* lungi *de aur* (P, 240); *cîntul* ei *de aur* (P, 219); *nor de-argint* (P, 218); *mîna*-i *argintoasă* (P, 253); *aburi de-argint* (P, 255); *Lumina*-i *de-argint* (P, 261); *Păr* blond deschis, *de aur și mătasă* / (...) Un *strai de-argint* strîns de-un *colan auros* (P, 240); Cu *flori de aur, de smarald* (P, 254); numai țes / *Painjini de smarald pa-injinișul* / Cel rar *de diamant* (P, 254).

Predilecția pentru contraste a romanticilor se manifestă, în sfera epitetului metaforic, prin determinările cu sens hiperbolic din sferele opuse ale „căldurii" și „răcelii" extreme *(de foc, de văpaie, fierbinte, de flacări, de pară / rece, de gheață, înghețat)*; *Cărare de văpaie (Scrisoarea IV)*; *viers* duios *de foc (Călin)*; *ochii* ei *de foc* (P, 455); *vis* dureros *de foc* (P, 419); *limba* ta *de flacări* (P, 368); *Aripele de pară* (P, 361); *ochiu-ți fierbinte* (P, 232); *săgeat-arzătoare* (P, 256); / Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și *rece (Lucea-fărul)*; *ochii* tăi *de gheață* (P, 381); c-*un rece ochi* de mort (P, 405).

Sensul superlativ pe care îl presupun explică și frecvența unor determinări metaforice de asemenea extreme, destinate a exprima figurativ ideea de „alb" și construite cu termeni alternativ selectați din seria sinonimică *zăpadă — nea — omăt*, la care se poate adăuga epitetul metaforic *de ceară*; *Mînuțe* albe *de omăt (Diana)*; *brațe de zăpadă (Strigoii)*; *corpuri de ninsori (Împărat și proletar)*; *brațe de zăpadă* (P, 456); *picioare de zăpadă* (P, 365, 382); *picioare de omăt* (P, 254); *mîni de ceară* (P, 399); Femeia? (...) / Cu *masca* ei *de ceară* (P, 401); cf. și cumulul de epitete metaforice din aceeași categorie, în care epitetele succesive sînt aproape sinonime și determină substantive aflate în relație de subordonare: Poți ca să vezi *icoana* **radioasă**, /. În *strai* **de-argint** a unui *elf* **de nea**! (P, 240).

Devin metaforice unele determinări frecvente mai ales cu alte valori la Eminescu, atunci cînd se asociază substantivelor abstracte; este vorba de epitete ca *negru* (fără sens cromatic), *adînc, amar* sau *dulce* (fără valoare sinestezică), *aspru, de aur* etc.: *Proza* asta e *amară (Scrisoarea IV)*;

Negru-i *gîndul* (P, 431); *gîndiri amare* (P, 223); *icoana* trecutului / E *zugrăvită aspru* (P, 223); *iubirea* mea *amară* (P, 415); Cu ochii tăi de-un *dulce*, puternic *vicleşug* (P, 404).

În sfîrşit, mai poate fi identificată o sferă semantică a epitetului metaforic, realizată de asemenea ca formă de contrast între două extreme: *de înger — îngeresc — ceresc — înstelat / demonic*: *De înger suflet*, chipul de femeie (P, 347); *ochii-ţi cereşti* (P, 231, 219); [Fantome] Ducînd *înstelata* lor *viaţă* / Prin ceaţă (P, 261); *cuvîntul* nimicirii / Adînc, *demonic*-rece ce-n sufletu-mi trăieşte (P, 229).

Şi în cadrul epitetului metaforic apar construcţii complexe sintactic, în care epitetul mai comportă o determinare, de obicei tot cu valoare metaforică, sinestezică sau cromatică: *părul*-ţi *d*-**aurce** *mătase* (P, 231); Zîne cu *păr de aur* **roş** (P, 456); Curg *stele de-aur* **dulci** (P, 358); Şi desfăcut ţi-e părul în *valuri de-aur* **moale** (P, 346); Cînd *lanuri de-argint* **luciu** pe ţară se aştern (P, 243); *Corabiei* apusene *grea de gînduri* / **Sinistre** (P, 362).

Recunoaştem, în aceste realizări ale epitetului metaforic, trăsături ale limbajului poetic din epoci precedente lui Eminescu, în forme modificate şi cu sensuri noi. Sfera semantică a „focului", de exemplu — ca determinare metaforică sau ca metaforă propriu-zisă — fusese mult solicitată în poezia Văcăreştilor sau a lui Conachi şi nu lipsea nici la poeţii primei generaţii romantice. La Eminescu dispare, însă, caracterul stereotip al determinărilor prin epitet, căci acestea nu mai sînt mereu asociate aceluiaşi substantiv determinat şi — pe de altă parte — nici nu mai sînt încadrate în construcţii sintactice simple (determinat + determinare). Aceeaşi este şi situaţia stereotipelor *dulce, amar, greu, negru* ori *aspru*: stereotipia, provenită în mare măsură din repetarea *sintagmei* (uneori sinestezică, alteori nu), este redusă prin asocierea epitetelor senzoriale la noţiuni abstracte sau la determinate inedite, ca şi prin intercalarea de determinări suplimentare în corpul epitetului dezvoltat[46].

---

[46] O analiză completă, privind atît aspectele gramaticale, cît şi sferele semantice specifice epitetului romantic, la Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în SLLF, III, Bucureşti, EARSR, 1974, p. 9—46.

Caracteristicile limbajului figurativ romantic pot fi urmărite în evoluția epitetului eminescian de la poezia de tinerețe către epoca de maturitate. Se produce, în această evoluție, trecerea de la clasicele epitete ornante, morale, generalizatoare, apreciative sau non-sinestezice către determinări cu caracter mai concret, de tipul epitetelor individualizatoare, fizice, evocative, contrastive și sinestezice. Chiar în spațiul epitetului metaforic ori al celui personificator se produc modificări: personificarea — clasicizantă — prin epitet își reduce caracterul stereotip, iar epitetului metaforic i se lărgește sfera de expresie pe multiple planuri (al exprimării prin clase gramaticale mai largi, al structurii sintactice și al sferei semantice).

Sînt frecvente în această perioadă de bogăție imagistică și epitetele *cromatice*, în special în seria de poezii publicate în 1876: *Călin, Lacul, Dorința, Crăiasa din povești*. Dacă în prima perioadă variația cromatică era redusă, limitată la tiparele clasicizante impuse de limbajul curent al poeziei timpului, în această perioadă romantică epitetele acopăr o gamă coloristică întinsă: *Lacul* codrilor *albastru* / *Nuferi galbeni* îl încarcă; / Tresărind în *cercuri albe* / El cutremură o barcă *(Lacul)*; *Neguri albe, strălucite* / Naște *luna argintie*; Ea se uită ... *Părul-i galben*, / Fața ei lucesc în lună, / Iar în *ochii* ei *albaștri* / Toate basmele s-adună; *Trandafiri* aruncă *roșii*. *(Crăiasa din povești)*. La această variație cromatică, pe care n-a avut-o în primele poezii, Eminescu va renunța complet în ultima perioadă, de reclasicizare a expresiei.

Două categorii de epitete sînt mai puțin așteptate în această perioadă de evoluție a limbajului poetic: epitetul *pleonastic* și cel *„impropriu"*[47]. Epitetul *pleonastic* este destinat, la Eminescu, expresiei superlative și se realizează de multe ori cu elemente lexicale specifice în general figurației scriitorului *(sur, crud, etern, vînăt)*: *rumene văpăi (Luceafărul)*; *colb mărunt (Călin)*, *umbră fină (Crăiasa din povești)*; *fum vînăt (Făt-Frumos din tei)*, *umbre ușoare* (P, 256); *ceața sură* (P, 383), *cruda răutate* (P, 234); *spaimă crudă* (P, 394); *moartea cea eternă* (P, 403); *vînăta umbră* (P, 460). Chiar dacă, în exemplele de mai sus, caracterul pleonastic al epitetului nu este întotdeauna la fel de

[47] Cf. Paula Diaconescu, *op. cit.*

clar ca în poezia modernă, sensul superlativ al acestuia e evident.

La determinările prin epitet *„impropriu"*, scriitorul ajunge uneori prin atracție semantică a contextului; alteori, însă, epitetele insolite sau improprii contribuie, alături de alte procedee, la realizarea atmosferei de fast, de magie sau de vis a unora dintre poeme: *lianele albastre (Scrisoarea IV); Dulcea* lor *zădărnicie (Foaia veștedă)*; *zăpada viorie (Călin); vremile-aurite* / Ce *mitele albastre* ni le șoptesc ades *(Împărat și proletar);* Palatul plutea în *magie* / *Aurie* (P, 256); *lemnoasa mîn*-a morții (P, 213); *cerul cel verde* (P, 354); Ridică colți înalți din *frînta mare* (P, 361); Din care cresc bogate-*ntunecoase* / Ici *roze negre*, colo flori albastre (P, 382); Iar fața ei frumoasă-i de-acea *albeață sură* (P, 456).

După 1878, epitetul este considerabil redus numeric; atunci cînd apare, se constată o preferință pentru epitetul *individualizator* (în opoziție cu cel generalizator din prima perioadă și cu cel obligator din a doua): Iambii suitori, troheii, *săltărețele dactile (Scrisoarea II);* Visul său se-nfiripează și *se-ntinde vulturește (Scrisoarea III);* Dînd atîta întunerec *rotitorului talaz (Scrisoarea IV);* Și poate că nici este loc . . . / Pentr-un atît de *sfînt noroc (S-a dus amorul . . .); comica*-ne *neputință* (P, 251); De muierești cuvinte și *lunecoase sfaturi* (P, 405).

Reducerea numerică a epitetelor este evidentă în ultimele poezii antume: în *Cînd amintirile* . . . apar doar 4 epitete, în *Ce e amorul?* — 3, în *Și dacă* . . . — un singur epitet (și acela în grupul verbal). Eficiența epitetului crește, astfel, prin scăderea numerică; strofe întregi din ultimele poezii se desfășoară fără intervenția epitetului. Atunci cînd apare, acesta este concentrat în pozițiile-cheie, la sfîrșitul versului sau al strofei, ca o concluzie a dezvoltării lirice anterioare: Căci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / Îmi pare-o *veche, de demult* / *Poveste (Adio);* Cînd *ochii tăi,* tot încă *mari,* / Se uită *dulci* și *galeși?* (sfîrșitul poeziei *Cînd amintirile . . .*); Să mi se pară cum că crești / De cum răsare luna, / În umbra *dulcilor povești* / Din nopți o mie una *(S-a dus amorul . . .).*

3.2.2. *Metonimia* este figura pe care generația de la 1848 o cultivase fervent, ca pe o urmă a mentalității clasicizante, în permanentă alternare cu trăsăturile limbajului figurativ romantic. Chiar dacă înglobăm metonimiei și

sinecdoca, aşa cum o cere analiza structurii semantice a celor doi tropi[48] se poate formula, în legătură cu evoluţia poeziei lui Eminescu o concluzie precisă: metonimia se menţine la primele poezii, în care influenţa elementelor clasicizante ale poeziei timpului se mai face simţită; seria metonimică, modificată în structura figurilor chiar de primele versuri ale lui Eminescu, este complet substituită de seria metaforică în evoluţia limbajului figurativ al poetului. Asocierea prin contiguitate, presupusă de metonimie, ia forma aluziei mitologice, care trebuie înţeleasă în aceste texte ca o formă de *sinecdocă* sau, uneori, ca o formă mai specială de *antonomază* (substituirea unui nume comun printr-un nume propriu, devenit astfel generic). Aluzia mitologică, reminiscenţă clasicizantă dintr-un limbaj al epocii precedente în care acest procedeu era utilizat cu atîta frecvenţă, încît devenise la un moment dat o manieră obligatorie pentru poezie[49], substituie, în acelaşi timp, în primele versuri ale lui Eminescu şi *personificarea*. Figurile din seria metonimică dovedesc, astfel, o structură mai complexă, care alunecă uneori spre seria opusă, cea metaforică (prin intermediul metaforei personificatoare): Răspînde suflarea narciselor albe / Balsamu-i divin, / Şi *Chloris din roze îşi pune la salbe* / Pe fruntea-i de crin *(O călărire în zori)*; *Ca Eol, ce zboară prin valuri şi ţipă* / Fugarul uşor / Nechează ... (id.); *Îngerul iubirii*, îngerul de pace,/ *Pe altarul Vestei tainic surîzînd*, / *Ce pe Marte-n glorii să orbească-l face ... (Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie)*.

Ca funcţie, antonomaza se apropie de metafora simbolică, uneori de sursă biblică la Eminescu: Ştim a fi *strănepoţii acelui vechi păcat*, / Ce seminţia **Cain** în lume-o a creat (P, 366); Pentru-al lui cap ai înfruntat revolte / Şi astăzi simţi că *strîngi la piept pe-o* **Iudă** (P, 395); Oricare vită şuie, oricare tont e-**Adamul** / *Vieţei viitoare* (P, 403).

---

[48] Cf. Tzvetan Todorov, *Synechdoques*, „Communications", 16, 1970, Paris, Éd. du Seuil, p. 26—35 şi Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, *ibid.*, p. 158—171.

[49] Sînt semnificative, în acest sens, versurile poeţilor Văcăreşti, ale lui Costache Conachi, iar mai tîrziu, într-o măsură mai redusă, ale lui Heliade, Alexandrescu, Bolintineanu şi Alecsandri; cf. concluzia privind raportul dintre expresia metonimică şi cea metaforică la predecesorii lui Eminescu la Mihai Zamfir, *Retorica poeziei romantice româneşti*, în vol. *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, Bucureşti, EARSR, 1976, p. 147—178.

Apropierea metonimiei de metaforă, demonstrată prin studiul structurii semantice a celor două figuri[50], este vizibilă și în faptul că din metonimie se dezvoltă uneori metafora personificatoare: Sculați-vă! căci anii trecutului se-nșiră, / În șiruri triumfale stindardul îl resfiră, / **Căci Roma a-nviat; / Din nou prin glorii calcă cu fața înzeită** *(Junii corupți)*.

Metonimia propriu-zisă este mai adesea manifestată sub forme generalizante: *Să mergem* împreună, / *Sub* acel *farmec* liniștit / *De lună (Adio)*; Din ochi i-*am sărutat priviri* șirete (P, 360); *Cu gîndiri și cu imagini* / *Înnegrit-am* multe *pagini* (P, 430).

Sinecdoca particularizantă are sfere restrînse de expresie; ea ia forma unor sinecdoce curente în limbă, al căror caracter poetic este mai puțin simțit: De ce să fiți voi *sclavii milioanelor* nefaste *(Împărat și proletar)*; A vieții comedie *mișcată e de aur* (P, 402); Cînd *ochiul* tău cel mîndru *străluce* în afară *(Nu mă înțelegi ...)*.

Într-o situație apropiată se află și o altă categorie a figurii, metonimiile stereotipizate ale limbajului poetic din toate epocile, pe care însă Eminescu le încadrează în contexte contrastante semantic sau le utilizează neașteptat în pasaje cu sens aforistic: Îți dau *catarg lîngă catarg*, / Oștiri spre a străbate / Pămîntu-n lung și marea-n larg *(Luceafărul)*; De *măști rîzînde* lumea este plină (P, 384); să pot uita / *Fierea* cu care ei m-au adăpat / În lume (P, 268); eternitatea v-așteaptă c-*o cunună* (P, 368) — simbol metonimic curent.

Specifică primei faze din creația eminesciană este încadrarea metonimiei într-o figură de repetiție, unde sensul metonimic rezultă doar din context: *Cu glasul tău* dulce tu *raiu-mi deschizi*, / *Cu părul tău moale* tu *viața mi-o legi* (P, 231); Că de mult eu *te-am căutat* / (...) **Lîngă cîntul** *de isvoare*, / (...) **Într-***a peșterii* **răcoare**, / **Într-***a nopților* **mister** (P, 217) — exemplu în care metonimia există numai datorită epitetelor inverse *(cîntul isvoarelor, răcoarea peșterii, misterul nopților)*.

Dintre sferele semantice din care se selectează metonimia, observăm revenirea seriei abastractelor *suflet — inimă*

[50] Metafora este interpretată ca o secvență de două metonimii la Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 107—112; cf. și Mihaela Mancaș, *Sur la métonymie et la métaphore*, RRL XVIII (1973), 5, p. 439—443.

cu sens generalizat de „ființă umană": Trista-mi *inimă* pribeagă / Tot pe tine *te-a iubit*? (P, 218); Și vrei *cu al meu suflet* tu numai să te joci (P, 425).

Cu valoare descriptivă mai pronunțată, apar metonimiile extrase din sfera cromatică sau a luminozității; în poemele postume (*Eco*, de ex.), metonimiile au această funcție, dovedind printr-un argument în plus caracterul mai tradițional al poeziei eminesciene din prima perioadă, dar și o inovație care apropie metonimia de metaforă într-o măsură mai mare decît la oricare dintre predecesori: În umede *lanuri de-albastru* ceresc / Merg norii cu hainele crețe (P, 255); Doresc doar ca *în fundul mării* / Să mă ia cu sine-n sarai, / În *nalte albastrele sale*, / Furtuna, copila de crai (P, 258); și *în azur muiete* / Curg stele de-aur dulci și-mprăștiete (P, 358); Închideți ochii, căci păzească zeii / *L-a lor lucire* să te uiți cu dor (P, 358).

Mai rar apare într-o asemenea descriere sinecdoca particularizantă, în care întregul are în text sensul restrîns al unui element component (*lună* cu sensul „lumină"): Mantaua lui neagră *în lună* s-a-ntins / De pare-o perdea în fereastă (...) / Pe stînci de bazalt / Stă calu-i înalt / Și coama i-o înflă *în lună* / Furtună (P, 257).

Frecventă în antumele din perioada de maturitate este metonimia în care „obiectul" desemnat se substituie printr-o calitate a sa, sinecdocă generalizantă al cărei sens se apropie mult de metaforă: Dă orizon nemărginit / *Singurătății* mării *(Luceafărul)*; Luntrea (...) / Și încet înaintează în lovire de lopeți, / Legănînd atîta *farmec* și atîtea *frumuseți (Scrisoarea IV)*; Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor *singurătate (Scrisoarea I)*.

3.2.3. *Personificarea*, cu care inaugurăm analiza seriei metaforice din cadrul figurilor semantice, are în poezia de dinainte de Eminescu funcția pe care, în evoluția normală a figurilor, a preluat-o apoi metafora: personificarea a fost prima formă în care s-a manifestat procesul de identificare, cerut în limbajul poetic modern de existența metaforei. Datorită, în parte, simplității semantice a asocierii pe care o presupune, personificarea fusese o figură predilectă a limbajului poetic românesc, un automatism de care nu erau dispensați nici unul dintre poeții din generația de după 1830.

Una dintre formele personificării, în primele poezii ale lui Eminescu, preia această trăsătură, creînd figuri aflate

Scanned with OKEN Scanner

la limita dintre personificare și antonomază (cf. și exemplele de sub **3.2.2.**): Iar *Eco își rîde* de blîndele plîngeri / De junii amanți / Și rîul repetă ... *(O călărire în zori* — sensul este „ecoul repetă"); Ce-ți doresc eu ție, dulce *Românie / Tînără mireasă, mamă cu amor!*; Cu *focul albei Veste* aprinde al meu sîn *(La Heliade)*.

Altfel, în afara acestui manierism, personificarea apare rar în antumele din această perioadă; întîlnim cîteva exemple în postumele de tinerețe, unde elemente ale cadrului natural sînt supuse mutației inanimat-animat: Pe aripi de munte și stînci de asfalt / *Castelul* se-nalță, *se-ncruntă*, / *Și creștetu-i negru*, și *creștetu-i nalt* / De nouri și ani *se-ncăruntă (Ondina)*; Cînd *luna* prin nouri pe lume *veghează*, / Cînd *fiece undă se-mbracă c-o rază*, / *Cînd cîntă ai somnului ginii nătîngi* / Tu tremuri și plîngi *(Cînd ...)*; Cînd vîntul e-o taină, cînd *frunza e mută*, / *Misterul surîde* prin lumea tăcută (id.). Din antumele celei de a doua perioade, *Povestea codrului* este un bun exemplu pentru aceste personificări încadrate într-o suită coerentă a viziunii infantile asupra elementelor naturale: *Împărat slăvit e codrul*, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorind din *mila* / *Codrului, Măriei Sale.* // (...) Împrejuru-i *are dame* / *Și curteni* din neamul *Cerb.* // *Crainici, iepurii cei repezi* / Purtători îi sînt de vești, / *Filomele-i țin orchestrul* / *Și izvoare spun povești*. Tipul acesta de figuri se află, dealtfel, la limita dintre personificarea propriu-zisă și *metafora personificatoare explicită*.

Dintre postume, *Miradoniz* (1872) cuprinde o amplă personificare a lunii, realizată într-un cumul de personificări propriu-zise, metafore personificatoare și epitete din aceeași categorie: *Ea drumul ia* spre-acel castel. *Diadema-i* / *De diamante-n stele contopite* / Brilează-n noapte — tăriile negre / A domei se-nsenină — și *ea intră* / În el. — *Columnele* ard sub clara ei lumină / Și *aruncă umbra* una-ntr-alta. / *Ea intră-n domă ... stelele-o urmează.* / (...) *Insule sfinte* / *Se-nalță*-n el ca scorburi de tămîie / *Copile sunt cu ochi rotunzi și negri*, / *Cu flori de aur, de smarald — cu stînce* (P, 253—254).

După 1870, acestea sînt formele personificării care se extind, iar, pe de altă parte, se dezvoltă un tip de personificare independentă, rezultată din sensul verbului sau al determinărilor din cadrul grupului verbal: *Rîul* sfînt *ne povestește cu-ale undelor lui gure (Egipetul)*; Lîngă *lacul*

Scanned with OKEN Scanner

care-n tremur *somnoros și lin se bate (Călin)*; *Codrii se înfioreză* de atîta frumusețe, /*Apele-ncrețesc* în tremur *străveziile lor fețe (Scrisoarea III)*; *Vîntul* (...) / Printre frunze *aiurează șoptirile*-i alene; *Frunzișului* veșted / Doar *vîntul glas să-i dea (Nu voi mormînt bogat)*; N-auzi cum *frunzele*-n poiană / *Șoptesc cu zgomotul de guri* / *Ce se sărută, se hîrjoană (Diana)*.

Ca în poezia generației precedente, începînd cu epoca premodernă — în care această figură de sursă clasicizantă fusese cultivată mult —, personificarea operează mutația de sens între [—Animat] și [+Animat] ori între [—Personal] și [+Personal] în special în cazul elementelor decorului natural și în pasaje descriptive. Se personifică, astfel, de multe ori în serie, toate componentele peisajului: *izvoarele, apele , lacul, pîrîul, dumbrava, codrul, copacii, frunzele, vîntul, noaptea, marea, luna, stelele* etc.

Ex.: *Apele plîng (Sara pe deal)*; Eternelor *ape* / (...) *Cu brațe de valuri* / *S-ar atîrna* de stînci — / Și *murmură*-ntr-una *(Nu voi mormînt bogat)*; Unde noaptea se trezește / *Glasul vechilor păduri (Lasă-ți lumea)*; *Okeanos se plînge* pe canaluri ... / *El numa-n veci e-n floarea tinereții,* / *Miresei dulci i-ar da suflarea vieții* / (...) *Preot rămas din a vechimii zile,* / *San Marc* sinistru miezul nopții bate. *(Veneția)*; Se leagăn *visătorii copaci* de chiparos / Cu frunza lor cea neagră *uitîndu-se în jos* (P, 443); Las' *vîntul trist* prin arbori *să suspine* (P, 392); *Codri se plîng* și *marea doarme*-n spasme (P, 362); *Norii roșesc* de rușine *și fug* iar *vîntul se culcă* (P, 355); Cînd *stele se mir* (P, 214).

Se poate observa chiar dintr-o serie de exemple sustrase contextului că personificarea eminesciană are o funcție lărgită față de figura clasicizantă. Peisajul natural nu rămîne o componentă decorativă și exterioară în lirica lui Eminescu, iar această încadrare perfectă se datorește tocmai existenței personificării ca figură centrală în textul unor întregi poeme (cf., de ex., *Veneția*, unde personificarea se manifestă în forme multiple, sau *Povestea codrului*, în care funcția personificării este alta).

Personificarea abstractelor are o altă valoare, căci apropie — în contexte ample, compuse din serii coerente — expresia poetică de metaforă, contribuind la atmosfera de concretizare a mitului specifică poeziei eminesciane în poemele postume; *somnul, visul, moartea, uitarea, vremea (timpul), miază-noaptea* sînt personificate în numeroase va-

Scanned with OKEN Scanner

riante și în ample contexte (cf. și ex. *infra*, sub *metafora personificatoare*); *Uitarea le închide*-n scrin / *Cu mîna ei cea rece (S-a dus amorul)*; *Timpul mort și-ntinde trupul* și devine vecinicie *(Scrisoarea I)*; dar *visuri / Sînt ale somnului făpturi: / A nopții minte le scornește, / Le spun a nopții negre guri* (P, 431); *Și somnul, frate-al morții, cu ochii plini d-eres, /* Prin règia gîndirii nenființate trece / *Și moaie*-n lac de visuri *aripa lui* cea rece (P, 434); În *turnul vechi de piatră, cu inima de-aramă / Se zbate miazănoaptea* (id.); Același șir de patimi *s-a tors și s-a retors, / De mînile uscate a vremii-mbătrînite* (id.); O, *moarte, dulce-amică — sub mantia ta largă / Acoperi* fericiții (P, 402).

Sensul metaforic al exemplelor de mai sus demonstrează tendința personificării eminesciene de a estompa limita față de metaforă, prin apariția metaforei personificatoare în cea mai simplă formă sintactică, metafora coalescentă.

3.2.4. *Comparația* își menține, în primele poezii, atît caracterul retoric și clasicizant pe care-l avusese la toți poeții din epoca precedentă, cît și stereotipia și convenționalismul comparațiilor poeziei populare, receptată, eventual, tot prin sursa cultă a poeților din epoca 1848[51].

Clasicismul figurii este evident, mai întîi, prin sursa sa livrescă sau mitologică: *(Astfel îți e cîntarea,* bătrîne Heliade / *Cum curge profeția unei Ieremiade — La Heliade)* și în al doilea rînd, prin sensul abstract al comparantului; asocierile care duc la comparație au un caracter generalizator: *frunte senină / Ca și gîndirea lui Dumnezeu (Amicului F. I.)*; Totul tace, căci *durerea este mută ca un gînd (La moartea principelui Știrbey); ochi*-ți negri ... două stele / *Mari, profunzi ca vecinicia și ca sufletu-ți senin (De ce să mori tu?)*. În toate exemplele de mai sus elementul comparat este un substantiv concret *(frunte, ochi)*, iar comparantul un nume dintr-o sferă semantică foarte abstractă *(gînd, vecinicie, suflet)*.

Retorică este reluarea comparației într-o construcție în lanț, iar această trăsătură se înscrie ca o particularitate a primelor poezii, alături de celelalte forme de manifestare a retorismului: Căci *te iubesc* copilă *ca zeul nemurirea, /*

---

[51] Pentru paralela cu poezia predecesorilor, cf. Gh. Chivu, *Comparația în opera scriitorilor romantici români*, LR, XXIII (1974), 6, p. 487—498 și Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 176—177; cf. și Gh. Bulgăr, *Comparația la Eminescu*, LL, VI (1962), p. 175—192.

Ca preotul altarul, ca spaima un azil, / Ca sceptrul mîna blîndă, ca vulturul mărirea, / Ca visul pe-un copil (Amorul unei marmure) ; Căci *vorba* voastră sună *ca plîns la cununie,/ Ca cobea ce îngînă un cînt de veselie, / Ca rîsul la mormînt (Junii corupți).*

Amploarea comparației nu este întotdeauna o formă de retorism ; nu numai repetiția lărgește comparația, ci și o sumă de determinări, derivate din comparant, se adaugă și îi extind sfera ; de multe ori, elementele intrate în structura unor astfel de figuri sînt incompatibile sau contrastante, în orice caz inedite : *Ca a nopții poezie, / Cu-ntunericul talar, / Cînd se-mbină, se mlădie / C-un glas tainic, lin, amar, /* Tu, cîntare întrupată / De-al aplauzelor flor, / Apărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor. *(La o artistă)* ; Și din chinuri ce mă-neacă, / Eu sorb mirul cel curat / *Cum o lebădă se pleacă, / Bînd din lacul înghețat (Ondina) ;* Numai poetul, / *Ca pasări ce zboară / Deasupra valurilor, / Trece peste nemărginirea timpului : / În ramurile gîndului,/ În sfintele lunci, / Unde pasări ca el / Se-ntrec în cîntări. (Numai poetul).*

Comparația este o figură cu apariție constantă în toate perioadele poeziei lui Eminescu ; se pot, însă, constata unele diferențe de structură.

Comparația în lanț este mult mai rară, de exemplu, pe măsură ce se înaintează în timp, iar termenii săi sînt considerabil reduși numeric, deși nu dispare complet dezvoltarea ideii și a determinărilor : — cînd *a mea iubire e-atîta de curată, / Ca aura de care tu ești împresurată, / Ca setea ursitoare ce-o au după olaltă / Lumina de-ntuncrec și marmura de daltă (Nu mă înțelegi).*

Amintim, în continuare, cîteva dintre posibilitățile de combinare a domeniilor semantice în cadrul comparației, pornind de la trăsăturile de sens cu cel mai înalt grad de generalitate.

(*a*) [Concret] → [Abstract] : comparațiile abstractizante sînt specifice pentru perioada de tinerețe, dar caracterul abstract al comparantului nu se modifică total nici în opera de maturitate. Acest tip întrunește figurile *dirijate* către domeniul abstract. Comparantul poate fi o noțiune, numele unei acțiuni sau o totalizare de obiecte, cu sens global mai apropiat de abstract decît de cumulul concret : În ochii mei acuma *nimic* nu are preț / *Ca taina* ce ascunde a tale frumuseți *(Nu mă înțelegi)* ; Ea [luna] rupe cîte-*o floare*

și-*o aruncă* / Jos pe pămînt *ca pe-o gîndire* de-aur (P, 253); Se-ndoaie *talia-i* în albă haină / *Parcă-i* o timidă a nopții *taină* (P, 257).

Ca și în structura semantică a metaforei *(infra*, **3.2.4.3**), comparantul se selectează dintr-o sferă limitată semantic la cîteva abstracte; cele mai frecvente în această categorie sînt substantivele *gînd(ire) — vis — somn : frunte* senină, / **Ca** *și* **gîndirea** lui Dumnezeu *(Amicului F. I.)*; Și de la creștet pîn-în poale / *Plutești* **ca visul** de ușor *(Atît de fragedă)*; Ca să te văd venind — **ca-n vis**, *așa vii! (Cînd însuși glasul)*; *Braț molatec* **ca gîndirea** *unui împărat poet (Venere și Madonă)*; și *dealuri, vale* / În juru-i *fug* **ca visuri** *(Strigoii)*; Ca *lumea ș-a ei chipuri să-mi pară* **vis** *deșert* (P, 405); *se arată*, / Încet, sub văl, *un chip* **ca-n somn** (P, 432).

De multe ori, comparantul nu este propriu-zis un termen abstract, ci extras din zona fabulosului sau miticului: *Un chip* de-a pururi adorat / *Cum* nu mai au perechi / *Acele zîne ce străbat / Din timpurile vechi (Pe lîngă plopii fără soț)*; *Ș-o să-mi răsai ca o icoană / A pururi verginei Marii (Atît de fragedă ...)*; *Ochii* adînci *ca două basme-arabe* (P, 382); Aveam *o muză*, ea era *frumoasă*, / *Cum numa-n vis* o dată-n viața ta / *Poți ca să vezi icoana radioasă*, / *În strai de-argint a unui elf de nea!* (P, 240).

În acest tip de comparație abstractizantă, contrastul care ar rezulta din asocierea cu comparantul abstract este redus prin apartenența incertă a *comparatului* la domeniul concretului: *Ființe nevăzute*, cari *sunt* / Deși *trec nesimțite ca și vremea* (P, 246).

(b) [Abstract] → [Abstract]: asocierea în comparație a două elemente lexicale aparținînd domeniului abstract constituie o structură puțin reprezentată chiar în paginile filozofice ale poemelor eminesciene, căci presupune o transpoziție semantică nespecifică perioadei romantice: Azi, cînd a mea *iubire e*-atîta de *curată* / *Ca farmecul* de care tu ești împresurată, / *Ca setea cea eternă* ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec și marmura de daltă *(Nu mă înțelegi ...)*; E un *adînc asemene* / *Uitării* celei oarbe *(Luceafărul)*. De aceea, rar pot fi identificate astfel de comparații (în special în antume), iar structura lor semantică este întotdeauna interpretabilă: nu e vorba de abstracte propriu-zise, ci — de multe ori — de termeni aparținînd zonei fantasticului ori miraculosului: O, *ești frumos cum*

numa-n vis / *Un înger (Un demon) se arată (Luceafărul)*; Și *blîndă ca un înger* de-ai fi cîntat în psalme (P, 405); Privește astă *viață ca pas spre mîntuire*, / *Ocazie durerei, o lungă adormire* (P, 402); *Copile dulci ca îngerii* (P, 257); *Fantome* / (...) *Ca îngerii albe și pure* — / Prin gene de nor / *Ca visuri strecor* (P, 261). Uneori, asocierea a două abstracte opuse ca sens reprezintă o sursă pentru oximoron: Ce verși în noi *durerea ca balsamul ceresc* (P, 220).

Specific, însă, pentru perioada de maximă influență romantică este caracterul concret al elementelor lexicale care intră în componența figurilor; observația este valabilă, în egală măsură, pentru comparație și pentru metaforă.

În cazul comparației, comparantul concret apare în două tipuri diverse.

(c) [Abstract] → [Concret]: concretizare a noțiunilor abstracte, această categorie întrunește comparațiile *sensibilizatoare*: *Trecut-au anii ca nori lungi* pe șesuri (*Trecut-au anii ...*); Căci *a voastre vieți* cu toate *sunt ca undele ce curg* (*Scrisoarea IV*); *viața*-ntreagă, / *Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă* (*Scrisoarea I*); Copii nimicniciei, / Nefericiri zvîrlite în brazdele veciei, / *Ca repedea rotire a undelor albastre* / *Gîndirea noastră*, spuma zădărniciei noastre (P, 548); Și nu e *blînd ca o poveste* / *Amorul* meu cel dureros (*Te duci*); *Turma visurilor* mele *eu le pasc ca oi de aur* (*Memento mori*).

Cele mai abstracte și mai generale substantive sînt echivalate, prin intermediul comparației, cu elemente concrete, plasticizante sau descriptive (*sufletul, durerea, gîndirea, visul, viața, vremea*). Funcția specifică a comparației, aceea de a sensibiliza spiritualul[52], este deci atinsă de Eminescu nu prin comparațiile abstractizante ale primelor poezii, ci abia în perioada de accentuată influență romantică: Și *sufletu-ne*-n tremur, *ca marea se așterne* / *Tăiat fiind de nava durerilor eterne* (P, 366); *Ca valurile mării* ce-n sînu-i se frămîntă / (...) *Așa durerea* sparge o țară și s-avîntă (P, 219); *Dintre chinuri* ce mă-neacă / *Eu sorbeam mirul curat*, / *Cum o lebădă se pleacă* / *Bînd din lacul înghețat* (P, 236); O, te-nsenină *întuneric rece* / *Al vremei. Înflorește*-n neagra-ți / Speluncă umedă *ca și ebenul cel topit*

---

[52] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 105; cf. și G. I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 112—116.

(P, 246); *Viața mea-i ca lanul de otavă* (P, 361); *A lumii visuri* eu *ca flori le leg* (P, 390).

În aceste situații, uneori comparația nu este liberă de metaforă, ea realizîndu-se sub forma comparației metaforice, în care unul din termeni formează el însuși metaforă *(nava durerilor eterne, întuneric rece al vremii)*.

(d) [Concret] → [Concret]: cea mai frecventă și cea mai puțin spectaculoasă asociere din cadrul comparației întrunește elemente ale domeniului semantic concret atît la comparat, cît și la comparant. Această predominare absolută a concretului imaginii este, la Eminescu, de sursă romantică și cîștigă teren asupra comparațiilor abstractizante în perioada de după 1876: Mi-aduc aminte ceasul cînd te-am văzut întîi: / *Ca marmura de albă*, cu mîni subțiri și reci *(Sarmis)*; *Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești* (id.); Pe un deal *răsare luna ca o vatră de jăratic (Călin)*; *tîmpla bate liniștită ca o umbră viorie* (id.); O, tu crai cu *barba-n noduri ca și cîlții* cînd nu-i perii (id.); *Cum vînătoru-ntinde-n crîng / La păsările lațul, / Cînd ți-oi întinde brațul stîng / Să mă cuprinzi cu brațul (Luceafărul)*; *Ca-n țintirim tăcere e-n cetate (Veneția)*; *Ca și frunzele de toamnă* toate *stelele-au pierit (Scrisoarea I)*.

Categoria cuprinde și comparațiile sinestezice, realizate prin echivalarea unor termeni aparținînd la domenii senzoriale diferite: Ei cer să cînt ... durerea mea adîncă / S-o lustruiesc în *rime și-n cadențe / Dulci ca lumina lunei* primăvara (P, 262); Și *mîna* asta *dulce, ca floarea cea de crin* (P, 412); *Perdelele-i păreau muiate-n soare* (P, 379).

Abuzul de imagini duce, în aceeași perioadă, la comparații — în lanț — hiperbolice, dar limitate la domeniul concret: Păduri cărora *florile / Ca arborii-s de mari. Roze ca sorii, / Și crini, ca urnele antice de argint. / (...) Ca stelele sunt musculițele* prin frunze (P, 252); Aș stinge în grămadă sistemele solare / Și-*n ăst mormînt te-aș pune ca pe-un mărgăritar* (P, 457); Și la a ta ivire *părere-ar ziua noapte* (P, 457). Alteori, comparația — fără a se constitui într-o secvență de tipul repetiției — este dezvoltată în ambii săi termeni pînă la realizarea unor ample *contexte comparative*: **Cum** *negustorii din Constantinopol / Întind în piață diferite mărfuri, /* Să ieie ochii la efenzi și popol, // **Astfel** *la clăi de vorbe eu fac vîrfuri / De rime splendizi* (P, 359).

Tot în categoria asocierilor din cadrul domeniului semantic concret se înscriu comparaţiile stereotipe, limitate în majoritatea cazurilor la poezia dinainte de 1870, dar mult mai frecvente în postume: *Mînile*-i mici, *ca doi crini albi* (P, 267); *copilă* dulce-înaltă, / *Subţire ca-ntruparea unui crin* (P, 267); o *pulbere mai albă* / *Ca-argintul* (P, 267); *neauă albă, ca argint* (P, 266); *Părul-i ca aurul* (P, 257); *Părul lucea ca auru*-n lumină (P, 240); *Sîni* dulci şi *albi ca neaua cea curată* (P, 240); [ochii] *strălucesc ca stelele* focoase (P, 234); *treci* frumoasă, / *Ca marmura de albă* (P, 346); *atlas alb ca neaua* (P, 357); *Ca marmura-i de albă a ta faţă* (P, 393); [femeia] Spuneţi că-*i ca omătul* din proaspăt abia nins (P, 412); *Ca marmura de albă cu faţa ta răsari* (P, 425). Comparantul este, în astfel de construcţii, destul de limitat: *ca neaua, ca argintul, ca omătul, ca marmura, ca un crin* etc., iar efectul comparaţiei tinde către materializarea uneia dintre determinările obsesive din poezia lui Eminescu, *albul*. Se observă, pe de altă parte, că stereotipia comparaţiei este atenuată uneori prin introducerea unei determinări cu funcţie de epitet la comparant *(crini albi, auru-n lumină, neaua cea curată, stelele focoase)* sau prin combinarea cu o construcţie metaforică *(femeia ...-i ca omătul ... abia nins)*.

În aceeaşi linie cu epitetul care nu conţine, de fapt, o determinare (cf. Pentru că-n toat-a ei făptură / E-un *„nu ştiu cum"* şi-un *„nu ştiu ce"*), se înscrie comparaţia care refuză procesul comparării, al cărei determinant este total neprecizat: *Şi tu zîmbeai, c-un zîmbet cum e numai al tău* / Nu te-a mai văzut nimeni *cum te văzusem eu (Sarmis)*.

Forma canonică a comparaţiei[53] (cu adverbele comparative *cum, ca, precum*) nu mai este, în perioada aceasta, singura posibilă: comparaţia devine propoziţie, iar ideea esenţială a figurii decurge din sensul verbului predicativ *(a părea, a se asemăna* etc.*)*. Între aceste verbe, *a părea*, de exemplu, are un sens „subiectiv" în comparaţie cu mai neutrul *a fi*, ceea

---

[53] Pentru variatele tipuri sintactice în care se poate realiza comparaţia, cf. Jean Cohen, *La comparaison poétique: essai de systématique*, în „Langages", 12 (dec. 1968), p. 453 sqq.; cf. şi Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 113—114; Paula Diaconescu, *Interiorizarea descrierii şi perspectiva modală şi temporală în „Melancolie"*, în „Caietele Mihai Eminescu", II, 1974, Ed. Eminescu, p. 148—160 subliniază sensul ipotetic al construcţiilor comparative cu verbul *a părea*, corelat cu sensul timpurilor utilizate în text.

ce atribuie figurii o nouă funcție — de a sugera asupra lumii descrise o viziune proprie autorului, modificată față de realitatea obiectivă: Unde-ajung, **par** *văruite zid, podele, ca de cridă* (*Călin* — „razele lunii"); *iarba* **pare** *de omăt* (id.); O, arată-mi-te iară-n *haină lungă de mătasă* / *Care* **pare** *încărcată de o pulbere-argintoasă (Scrisoarea IV)*; Atît de fragedă **te-asameni** / *Cu floarea albă de cireș (Atît de fragedă)*; În ele *crinii mari* **întrec** *ivoriul* (P, 364); Și totuși cînd pe dînsa cu țărnă-a coperit-o / **Părea** *că lumea-i neagră* (P, 413); *Cu sori* **pare** *plouată urbea-antică* (P, 363); Arată-te-n *haina de albă mătasă,* / *Ce* **pare**-*-ncărcată c-o brum-argintoasă* (P, 460). Rezultă, din sensul comparativ al verbului, o identificare *atenuată*, plasată în spațiul comparației, dar apropiată în esență de identificarea pe care o constituie metafora. Uneori, în formă dezvoltată, comparația este o combinație între forma canonică și valoarea comparativă a verbului: Și că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară, / *Precum* în vechimea sfîntă se junghiau odinioară / Virginile ce stătură sculptorilor de modele, / *Cînd tăiau în marmor chipul unei zîne după ele (Scrisoarea V)*.

În antumele ultime frecvența comparației scade considerabil: determinarea prea concretă pe care figura o impune limbajului poetic nu mai corespunde tonului general abstract și cu imagini rarefiate al poeziilor din această perioadă.

3.2.5. *Metafora*[54]

3.2.5.1. Inovația pe care limbajul poetic eminescian o produce față de epoca precedentă stă, înainte de toate, în structura metaforei.

---

[54] În interpretarea metaforei din poezia lui Eminescu, am avut în vedere, în primul rînd, structura sa semantică, pornind de la clasificarea obișnuită (după criterii sintactico-semantice) în *metafore explicite* („*in praesentia*" sau *coalescențe*) și *metafore implicite* („*in absentia*" sau *implicații*); pentru diversele puncte de vedere în studierea metaforei, ca și pentru diferitele terminologii adoptate, cf. Chr. Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958; R. Jakobson, *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, în R. Jakobson, M. Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, The Hague, 1956, p. 53—82; Tudor Vianu, *Problemele metaforei*, în *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 301—369; Toma Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, CLThA, I (1962), p. 185—207; Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 106—112; Mihaela Mancaș, *La structure sémantique de la métaphore poétique*, RRL, 1970, 4, p. 317—334; Ștefan Munteanu, *Metafora și comparația ca procedee ale expresivității poetice*, în vol. *Stil și expresivitate poetică*, București, ES, 1970, p. 177—194; Danièle

Primele poezii mai au încă reminiscențe din modul de construcție al metaforei în poezia pașoptistă; o astfel de continuare este forma — exclusivă deocamdată — a metaforei explicite (coalescente), cu ambii termeni, cel metaforizat și cel metaforic, prezenți: *Tu ești cîntărilor sororă gemene (Ondina)*; *Am fost vultur pe o stîncă, / Sînt o cruce pe-un mormînt* (id.).

Ca și comparația, metafora se dezvoltă, însă, în înșiruiri largi, într-un mod care nu mai apăruse pînă atunci în poezia românească: Dar *eu nu-s*, copilă, *decît un amor / Ce arde-n o inimă jună, / Un glas de pe buze aprinse de dor, / O minte pustie, nebună (Ondina)*; Și-aș pune *soarta lumii pe buza-ți purpurie, /* Aș pune *lege lumii rîzîndul tău delir (Amorul unei marmure)*; *A tale cînturi*, palide bard / Cu fruntea-n laur, / *Sunt stele-eterne* ce-n ceruri ard / Cu raze de-aur *(Mureșanu)*.

Se remarcă, în construcția acestor *metafore explicite*, că cel puțin unul dintre cei doi termeni este abstract. Această tendință spre construcția figurii cu un component abstract se menține în tot cursul poeziei lui Eminescu: Ș-atunci *Memfis* se înalță, *argintos gînd al pustiei (Egipetul)*; *Al vieții vis de aur* ca un fulger, ca o clipă-i *(Călin* — unde această metaforă este surprinzătoare, într-o poezie ale cărei imagini au în ansamblu un caracter deosebit de concret).

După 1870, alături de comparație, metafora înregistrează o creștere a caracterului concret al termenilor care o construiesc (semnificativ este, pentru sfera semantică din care se extrage, termenul *metaforic*, și nu cel metaforizat); observația este valabilă atît pentru epitetul metaforic, cît și pentru metafora propriu-zisă: cu *păr de aur* moale *(Strigoii)*; *Stoluri, stoluri, trec prin minte /* Dulci *iluzii. Amintiri / Țîrîiesc* încet ca greieri *(Singurătate)*. Metaforele explicite din această sferă semantică dau, uneori, poeziei lui Eminescu, prin înlănțuirea lor într-o serie coerentă ca sens, caracterul unei suite de exprimări aforistice, care materializează o anumită viziune, proprie, asupra existenței, formulată în metafora finală a seriei: *O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea și soarele-i fereasta / La* **temnița vieții** *(Demonism)*.

Bouverot, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne", XXXVII (1969), 2, p. 132—147; 3, p. 224—238; 4, p. 301—316; Gh. Chivu, *Metafora în opera scriitorilor romantici români*, LR XXIII (1973), 3, p. 217—239; Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 168—170, 172—178.

Tot în această a doua perioadă cîştigă teren formele mai complexe de metaforă, cele care presupun un grad mai ridicat de abstractizare, *metaforele implicite*, atît cele cu termenul metaforic concret, cît şi cele abstracte : Şi *străveziul demon* prin aer cînd să treacă / Atinge-ncet arama cu zimţi-aripei sale *(Melancolie)* ; Să treacă lin prin vînt / *Atotştiutoarea* ; Reverse dulci scîntei / *Atotştiutoarea (Nu voi mormînt bogat)*. Varietatea metaforelor lunii este deosebită în poezia lui Eminescu ; semnificativă este o realizare metaforică lărgită, dintr-o sferă semantică delimitată cu oarecare precizie, în *Melancolie*. Poezia se deschide cu o metaforă : Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece, albă, *regina nopţii moartă*. Implicaţia iniţială este dezvoltată, în versurile următoare, într-o serie metaforică alcătuită din coalescenţe şi implicaţii *(mormînt albastru* „cerul" ; *pînze argintie* „norii" ; *mausoleu-ţi mîndru, al cerurilor arc)*, iar metafora personificatoare reapare, cu un alt termen metaforic, extras din aceeaşi sferă semantică cu primul (de fapt, sinonim cu acesta) :

O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Şi în *mormînt albastru* şi-n *pînze argintie*,
În mausoleu-ţi mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat şi dulce **al nopţilor monarc.**

Metaforele explicite nu dispar, deci, în poeziile din ultima perioadă ; prin intermediul celor doi termeni, prezenţi în text, ai coalescenţelor, se realizează la Eminescu asocieri inedite, uneori contrastive, între domeniile semantice ale abstractului şi concretului sau între elemente ale căror sensuri denotative sînt incompatibile (cf., de exemplu, *stele — strungă*) : Nilul mişc-a lui legendă şi *oglinda-i* galben-clară / Către marea liniştită ce îneacă al lui dor ; / Se-nserează ... Nilul doarme şi *ies stelele din strungă (Egipetul)* ; *În cuibar rotind de ape* peste care luna zace *(Călin)* ; *Un stol de gînduri* aspre trecu peste-a lui frunte *(Strigoii)*.

Caracterul concret al termenilor metaforici (către care este dirijată metafora) schimbă uneori sensul asocierii, în care termenii metaforizaţi sînt asociabili, denotativ, numai cu noţiuni abstracte : Pe cînd *luna, scut de aur*, străluceşte prin alee *(Scrisoarea V)* ; Voi fi supus duioasei, nemaisimţitei munci, / *C-o oaste de imagini să te iubesc* şi-atunci ? *(Nu mă înţelegi*, varianta din 1882).

Scanned with OKEN Scanner

3.2.5.2. O analiză a domeniilor semantice din care se selectează metafora în diverse etape ale poeziei eminesciene relevă una dintre coordonatele esențiale în evoluția limbajului figurativ. Ca și în descrierea comparației, clasificarea metaforelor (implicite și explicite) în funcție de sursa lor concretă ori abstractă va constitui o primă etapă. Încercăm să stabilim, totodată, sferele semantice predilecte ale metaforei eminesciene[55]: metaforele *cosmice, astrale, conceptuale, naturale* (decorative), *mitologice* și *fabuloase* etc.; într-o categorie aparte se situează metaforele *personificatoare, sinestezice* și *contrastive* (în oximoron), asocieri între domenii care se caracterizează prin trăsături semantice contradictorii sau incompatibile în afara limbajului poetic.

Principalele asocieri în structura metaforică sînt:

(a) [Abstract] → [Concret]: Funcția concretizatoare a metaforei este mai evidentă în transpunerile *dirijate* către domeniul concret, cu termenul metaforizat aparținînd unei sfere semantice abstracte. Metafora concretizează, la Eminescu, substantive abstracte sau substantive avînd un sens foarte general (uneori și colectiv): *misterul, adevărul, vecia-timpul-vremea, moartea, viața, lumea, gîndul-gîndirea, visul, sufletul, scrierile-cîmpurile*. Termenul metaforic cu care se asociază conceptele abstracte este, de obicei, selectat dintr-un domeniu semantic foarte concret, cel mai adesea aparținînd sferei naturale imediat înconjurătoare: *fir-a toarce-a țese; ladă, brazdă, hambar, snop, pleavă, recoltă; rîu, izvor, val, lac, undă, spumă, furtună; turmă, stol; floare, foaie* etc. Iar timpul crește-n urma mea ... *mă-ntunec*! *(Trecut-au anii)*; În *lanțuri de imagini* duiosul *vis să-l ferec* (*Nu mă înțelegi ...*); Chiar *moartea* însăși *e*-o părere / Și *un visternic de vieți (Cu mîne zilele-ți adaogi ...)*; *Stoluri, stoluri* trec prin minte / Dulci *iluzii (Singurătate)*; puterea care *toarce* / *Al vremii fir* (P, 224); *țese haina vremei* (P, 396); Același *șir de patimi s-a tors și s-a retors* (P, 434); *torci al vremii fir* (P, 435); Sunt *undele de timp* (P, 223); Căci *lumea* e locașul pătimirei: / Un chin e *valu-i*, iară *gîndul spuma* (P, 391); Pe *valurile vremii* (P, 427); *lac de visuri* (P, 434); Și *vînt și pleavă sunt* a tale *scrieri* (P, 397); *un stol de* negre *gînduri* (P, 398); Uitarea mînă-n noapte *a visurilor turme* (P, 417); *furtuna vieții* tale (P,

---

[55] Cf. și Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 318—345 și 346—451.

395) ; Zadarnic *paiul* sec *al minții*-l *trieri* (P, 397) ; *viermele-ndoielii* (P, 396) ; *viermele vieții* (P, 405) ;

Coerente semantic, înregistrăm în această categorie serii metaforice : *O ladă este lumea* cu vechi buclucuri — *cerriul / De stele* și comèdii *vă este un hambar* (P, 368) ; *Secerătoarul* tău l-ai pus la trudă / Și *snopi de vițe sunt a lui recolte* (P, 395).

Mai rar, metaforele asociază abstracțiunea cu sfera semantică a unor termeni culturali ; rezultă metafore-clișeu, curente în limbajul poetic al tuturor literaturilor *(scenă-comedie ; săgeată-venin)* : *Demonul lumii*-acestei — *comedia-i* bizară (P, 367) ; *Săgeata* doar a crudului amor / (. . .) Și simt *veninul* pătrunzînd adînc (P, 398) ; *Comediantă* veche ca *lumea-comedie / Ea* joacă azi (P, 401) ; A *vieții comedie* mișcată e de aur — / Cînd *scena astei-viețe* e-al mîntuirei faur (P, 402).

(b) [Concret] → [Concret] : În spațiul domeniului semantic al concretului, jocul metaforic este extrem de variat. În această categorie se înregistrează tipurile metaforice mai deosebite, situate la limita cu alte figuri sau bazate pe asocieri inedite : metafora personificatoare și metafora sinestezică (cf. *infra*, **3.2.5.3.** și **3.2.5.4.**).

Uneori, asocierea metaforică are, în domeniul concret, funcție fantastic-descriptivă, realizînd mutații între sfera semantică a elementelor naturale, decorative, și zone care aparțin culturii, arhitecturii sau picturii, deci prin definiție artificiale ori aflate în legătură cu activitățile umane. Zonele amintite sînt suficient de distanțate semantic pentru ca efortul asocierii mateforice să fie frapant : Pe *mișcătoarele cărări* / Corăbii negre duce *(Luceafărul)* ; Dînd atîta întunerec *rotitorului talaz (Scrisoarea IV)* ; În *halele-albastre — 'nstelatele bolți —* / Te uiți prin *coloane de nouri* (P, 261) ; Iar *roua* curge *în briliante* umezi (P, 381) ; Și *colțuroasa-i roșie coronă, / De fulger împietrit* (P, 248) ; Jos *lacul se-ncrețise / Sub purpură* tîrzie (P, 452) ; *Un munte e poartă* și *streșini păduri* / Și *scările-s dealuri* (P, 462).

Tranziția se poate face de la determinate din sfera umană direct la determinări din sfera elementelor naturale : Iar *ochii albaștri*, mari *lacrimi a mării* (P, 460).

Alteori, funcția unor metafore concrete — în special implicații — este eufemistică, iar asocierea nu se mai produce între zone distante semantic, pentru ca metafora să fie

accesibilă : Mai bine *ochiu*-mi moartea *să mi-l secе* (P, 391) ; Spre *casa cea din patru scînduri* plec (P, 398). Eufemismul evită aproape întotdeauna aceeași sferă semantică — a „morții".

Metafora-imprecație, nu foarte frecventă, este limitată de asemenea la domeniile concretului, atît pentru termenul metaforizat, cît și pentru cel metaforic : Ș-aceste *mărfuri fade, ușurele*, / (...) Pretind a fi pe cerul țării : *stele* (P, 398) ; [Pămînt,] De ce ne-arăți că adorarăm / *Un vas de lut, un sac de viermi ?* (P, 417).

(c) [Concret] → [Abstract] : Metafora abstractizantă este slab reprezentată ; termenul metaforic vizat este de cele mai multe ori constituit de aceleași cîteva substantive-noțiuni : *gînd, mister, vis, vrajă, sete* „aspirație". Cele mai multe dintre metaforele stereotipe (adesea explicite) ale perioadei de maturitate se încadrează acestei transpuneri semantice : O, *om, oglind-a lumei* cu capul șui și sec (P, 367) ; [Femeia] *A visurilor* proprii eternă *jucărie* (P, 401) ; dulcea *a ochilor* tăi *vrajă* (P, 405) ; O strîns-*îmbrățișare* / — *Vis* dureros *de foc* (P, 419) ; adînca *sete a formelor perfecte* (P, 427) ; Ș-atunci *Memphis* se înalță — argintos *gînd al pustiei (Memento mori)* ; *El* zboară — *gînd* purtat de dor *(Luceafărul)*.

Simetria accentuează uneori caracterul aforistic al formulărilor metaforice : Tu, *blond noroc al unui vis* deșert, / Tu *visul blond unui noroc* ce nu e (P, 389).

Metaforele abstractizante sînt cîteodată limitate la stereotipele metafore biblice, completate într-o serie dezvoltată demonstrativ-didactic : *Preoți* cu crucea-n frunte, *visternici de mistere*, / *Voi sunteți sarea lumei*, formați *inima ei* (P, 368).

(d) [Abstract] → [Abstract] : Jocul metaforic al abstracțiunilor se realizează cel mai bine în metaforele acestei categorii, iar puterea lor expresivă este unică : O, *moarte* ! (...) / Ce *umbră* ești *vieții, o umbră de ocară* (P, 403) ; Nimic să nu s-audă de *umbra vieții* mele (P, 406) ; Zadarnica mea *minte de visuri e o schele* (P, 406) ; *Al gîndurilor* visătorul *chaos* (P, 454).

Nu lipsesc nici în această categorie metaforică eufemismele : Din *noaptea vecinicei uitări* / În care toate curg *(Din noaptea ...)* ; De-oi adormi curînd / În *noaptea uitării (De-oi adormi)* ; Cum oare din *noianul de neguri* să te rump *(Din valurile vremii)* ; Și-*n stingerea eternă* dispar fără de

Scanned with OKEN Scanner

urmă! (*Rugăciunea unui dac*); Cînd tu te pierzi în *zarea eternei dimineți* (*De cîte ori, iubito ...*); Că *vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi* (*Împărat și proletar*); Să-ngăduie intrarea-mi în *vecinicul repaos* (P, 405); Și mintea mea în *noaptea de veci* va fi apus (P, 418). Totalitatea trăsăturilor semantice abstracte, prezente atît la termenul substituit, cît și la cel care substituie, este uneori accidentată de apariția unei metafore *verbale* personificatoare; ele atenuează expresia aforistică pe care astfel de transpuneri metaforice o implică: Cînd palida *gîndire* prin *țara morții* **trece**, / Și moaie-n *visuri de-aur* aripa ei cea rece (P, 223).

În afară de încadrarea metaforelor eminesciene în zonele semantice cu caracterul cel mai general — [Concret] *vs.* [Abstract] — poate prezenta interes identificarea unor sfere sau cîmpuri semantice mai restrînse, dar specifice pentru structura semantică a figurii.

(a) Metaforele *cosmice* și *astrale*, realizate prin asocierea de elemente concrete sau abstracte, constituie, astfel, o serie predilectă în poezia lui Eminescu. În special postumele conțin această categorie metaforică, dar ea nu lipsește nici în anumite poeme antume. Atmosfera descrierilor fastuoase și fantastice se realizează cu metafore extrase din sfera cosmică sau astrală: Doresc cu *popoare de stele* / Să merg drumul mare din cer (P, 258); Diamant e în aer (...) / Și *luna-i a cerului scut* argintos (P, 255); [Pămîntul] Dar detunat *el* recăzu în haos — / *Cadavru viu*, l-învăli într-o *raclă* / *Albastră* (P, 251); Lin *stele se-nhamă* / *La carul* lunei blonde (P, 223).

Serii metaforice, coerente semantic, apar în această zonă a metaforelor cosmice: *O raclă* mare-*i lumea*. *Stele-s cuie* / Bătute-n ea și *soarele-i fereasta* / La **temnița vieții**. (...) Nu credeți cum că *luna*-i lună. *Este* / *Fereasta* cărei ziua-i zicem soare. / (...) Ici în **sicriu**, sub cel **copac albastru** / Și **țintuit și ferecat cu stele**, / Noi viermuim în mase în *cadavrul* / Cel negru de vechime și uscat / Al *vechiului pămînt* care ne naște (P, 247—248). Alternare de metafore explicite cu implicații, o astfel de serie este rară chiar pentru abundența imagistică a postumelor din primii ani ai perioadei de maturitate (*Demonism* datează din 1872) și contribuie la realizarea viziunii metaforice prin care Eminescu echivalează — în cei doi termeni ai figurii — universul cosmic cu realitățile terestre, într-un lanț metaforic care se apropie de alegorie.

(b) Metaforele extrase din cîmpul semantic al *elementelor naturale* înconjurătoare sînt mai puțin inedite, ele reprezentînd latura de continuitate cu predecesorii poeziei eminesciene. Nu lipsesc, în această sferă, asocierile dintre realitățile naturii și subiectivitatea percepției umane, avînd drept rezultat uneori metafore personificatoare: *al iernii glas* (P, 265); O, *mare*, (...) / *a tale porți* albastre (P, 263); Titan bătrîn, cu aspru *păr de codri*, / Plînge (...) / *Fluvii de lacrimi* (P, 251); *oștiri de flori*, *semănături de astre* (P, 360); *Viața mea* (...) / *Vulcanul mort* și-a stins eterna lavă (P, 361).

Noțiunile abstracte se concretizează prin intermediul metaforei cu elemente naturale: *Munții de* vecinici *gînduri* (P, 247).

Transpuneri metaforice inedite au, însă, și simplă funcție descriptiv-decorativă: Văd *cerul lan albastru* sădit cu *grîu de stele* (P, 230); Cireși în floare scutură *zăpada* / Trandafirie a-*nfloririi lor* / (...) *De flori troiene* în loc de omăt (P, 254).

(c) *Metaforele mitologice* sau aparținînd unui mai amplu *domeniu* semantic *al fabulosului* se realizează în variate forme: metaforele personificatoare, antonomazele sau metaforele de sursă livrescă. Este o categorie semnificativă în special pentru poemele postume, unde acest tip metaforic este frecvent în toată perioada de după 1870. Să se remarce, între exemplele care urmează, metaforele personificator-fabuloase ale lunii și norilor: *norii*, *palate* fantastice negre (P, 214); și *norii* spînzură pe cer, *fantasme* / De foc și aur *ce-n oștiri se-nșiră* (P, 362); Atunci *luna* iese *norilor regină* (P, 185); *Luna* prin nouri *înger* pe lume blînd veghează (P, 245); Cînd *noaptea-i o regină* lunatecă și brună (id.); Din ce în ce *un rai* în depărtare / Se desfășoară (P, 361); *Eu* am știut — *profetă vrăjitoare* — / S-atrag cu-*a tainelor* și-*a basmei rază* (P, 365); Unde-*mpăratul Indiei* reșade: / *Un soare* însuși *este el* sub soare (P, 364); Ileană Cosînzeană, / Cu *ochi* albastre *stele*, blondă un spic de grîu (P, 244); *Furtuna*, *copila de crai* (P, 258).

(d) O ultimă categorie este aceeea a *metaforelor conceptuale* — în care *metaforele gîndirii* și *ale visului* — exemplificate amplu și pînă acum — ocupă locul central; metaforele în care unul dintre termeni îl constituie un abstract extrem, eventual asociat cu un element lexical extras dintr-un domeniu concret sau, cel puțin, diferit ca

Scanned with OKEN Scanner

esență *(visul, gîndirea, viața, moartea)* : Și *gîndirile-s fantome*, și *viața este vis* (P, 214) ; Ce-mi miruie fruntea c-*o rază de vise* (P, 215) ; *viața* (...) / Pe cînd astfel *o noapte* e măreață, / Pierdută-n stele (P, 232) ; *viața* (...) / *Un vis ar fi* amestecat cu ceața (P, 232) ; *Femeia* (...) / Căci e ca *umbra unei vieți eterne* (P, 385). Metafora abstractizantă poate fi extinsă în contexte ample, sub forma unui lanț metaforic-conceptual : *Viața* noastră *e o ironie*, / *Minciuna-i rădăcina ei. Dorința* / De-a fi și de-a avea singur tot ce este / *Principiul e* de înflorirea ei (P, 248). Aceste înlănțuiri apar mai ales în postumele de tinerețe ; nici antumele, nici postumele de maturitate nu mai cuprind astfel de șiruri abstracte, în fond fără putere expresivă ca metafore, mai apropiate de formulările aforistice care apar din ce în ce mai des în proza de după 1876. E de observat, de altfel, factura sintactică a acestor metafore explicite, foarte apropiate de „definirea" unor concepte sau noțiuni abstracte, care se situează întotdeauna la termenul metaforizat (Substantiv abstract — [copulă] — Substantiv — [Determinare]) : *viața (este) vis* / *noapte (măreață)* — *o ironie* etc.[56]

3.2.5.3. *Metafora personificatoare* este, în fond, un caz particular de asociere contrastivă, în care distincția [+Personal] / [— Personal] nu se mai face. Metaforele personificatoare apar abia după 1870 în poeziile lui Eminescu (cf. exemple și *supra*, **3.2.5.2.**) : Intră — unde *zidul negru într-un arc a-ncremenit (Călin) ; Lună tu, stăpîn-a mării*, pe a lumii boltă luneci / Și gîndirilor dînd viață, *suferințele întuneci (Scrisoarea I ;* să se remarce faptul că seria metaforelor personificatoare este continuată în tot pasajul astfel inaugurat și că exemplul se înscrie în categoria mai largă, a figurilor *dezvoltate* în context, pe care am urmărit-o și în cazul comparației, al personificării și al metaforei propriu-zise)[57]. Sînt personificate, în echivalență metaforică

---

[56] Să se compare zonele semantice predilecte ale metaforei eminesciene analizate mai sus cu cîmpurile semantice — „metafore ultime" — aflate la originea „unității interioare" pe care o descoperă poeziei eminesciene Șt. Cazimir : *gîndirea, visul, cîntecul* și *plînsul* ; cf. Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*, București, Ed. Eminescu, 1975.

[57] Peste cîte mii de valuri *stăpînirea ta străbate* (...) / Cîte țărmuri înflorite, de palate și cetăți, / Străbătute de-al tău farmec *ție singură-ți arăți* ! / Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești, / Cîte frunți pline de gînduri, *gînditoare* le privești !

de obicei explicită — ca în poezia clasicizantă a epocii precedente și ca în cazul personificării propriu-zise — elemente ale naturii care transformă descrierea într-un peisaj animat. Dar mai frecvente, în cazul metaforei personificatoare, sînt transpunerile către [+ Animat] și [+ Personal] ale unor termeni încadrabili în sfera abstracțiunilor fabuloase și mitice, care realizează în toată perioada romantică ample alegorii *(vremea, norocul, somnul, luna, pămîntul, muntele)*: Reverse dulci scîntei / *Atotștiutoarea (Nu voi mormînt bogat)*; De-atunci pornind *a lui aripe* / S-a dus pe veci *norocul* meu *(Te duci...)*; *Luna* (...) / *Ea, copila cea de aur*, visul negurii eterne *(Scrisoarea IV)*; *Doamna mărilor ș-a nopții* varsă liniște și somn *(Scrisoarea III)*; *Somnul aduce-n lume copiii lui nătîngi* (P, 245); Ironic e *pămîntul — visternic de viețe* (P, 402); Și *somnul, vameș vieții (Se bate miezul nopții...)*[58].

3.2.5.4. *Metafora sinestezică*[59] este și ea o formă de asociere contrastivă, caracteristică, în formele sale cele mai originale, fazei de maturitate din creația lui Eminescu: în asociere inedită și, uneori, în opoziție, intră termenii aparținînd sferelor semantice din diversele domenii senzoriale.

În primele poezii, sinestezia lui Eminescu nu se distinge printr-o originalitate deosebită față de limbajul poetic al epocii precedente; aproape întotdeauna unul dintre termenii asocierii sinestezice este *dulce* sau *amar*, iar asocierea are fără excepție, în prima perioadă, o structură binară: Să-ți *cînt dulce*, dulce tainic / Cîntul jalnic *(O călărire în zori)*; Cu *glas* tainic, lin, *amar*; Ca zefirii ce adie / *Cînturi dulci* ca un fior *(La o artistă)*; Cum linguși*ți privirea* cea stearpă și *amară (Junii corupți)*.

Realizată, în general, în schema unei determinări binare și pe baza solicitării excesive a domeniului gustativ (frecvența asocierii cu *dulce* constituie explicația acestei situații), sinestezia din postume are multe trăsături comune cu aceea a primelor poezii: Ascult la a valului cînt / La *geamătul dulce* din vînt *(Frumoasă-i)*; Și că-n *întunecata lor dulceață* / Nu s-uită *ochii* de copil vrodat' *(Iubită dulce, o, mă lasă...)*.

---

[58] Cf., pentru încadrarea personificării în sfera semantică a metaforei, Mihaela Mancaș, *op. cit.*, p. 332.

[59] Mihaela Mancaș, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLThA I, (1962), p. 55—70.

Pe măsură ce poezia lui Eminescu înaintează în timp, metafora sinestezică apelează şi la alte domenii senzoriale: pentru determinarea vizuală sau auditivă, asocierea este dirijată către domeniile gustativ, tactil şi olfactiv. Frecvenţa cea mai mare este înregistrată de sinestezie în perioada 1870—1878 (1880), căci figura ţine, de obicei, de prezenţa unor pasaje descriptive sau de lirica erotică: Suferinţă, tu, *dureros de dulce (Odă)*; Şi *ochii* mari şi grei *mă dor* / *Privirea ta mă arde (Luceafărul)*; O, rămîi, rămîi la mine, tu cu *viers* duios *de foc*; Împlu casa-ntunecoasă de-o *mireasmă pipărată*; Cînd coboară-n *ropot dulce (Călin)*; *Un moale pas*, abia atins de scînduri (*Sonete* — I); Şi împlu aerul cel cald cu *o lumină* / Verzuie, clară, *aromată (Miradoniz)*; În părul ei negru *lucesc amorţite* / *Flori roşi de jăratec* frumos încîlcite *(Diamantul nordului)*.

Nu lipseşte nici *dulce*, în această nouă fază, dar caracterul de determinare stereotipă, pe care-l avusese în poezia generaţiei precedente şi chiar în primele versuri ale lui Eminescu, îi este redus, datorită elementului cu care se asociază: E un demon ce-nsetează după *dulcile-i lumine*; Pîn-a nu ajunge-n culmea *dulcii muzice de sfere (Scrisoarea V)*.

Sinestezia cu trei termeni este rară în poezia lui Eminescu şi ia, de cele mai multe ori, forma unei duble determinări (cu termenii senzorial diferiţi) pe lîngă un determinat aparţinînd unui al treilea domeniu: *Aspru, rece* sună *cîntul* cel etern neisprăvit *(Scrisoarea IV)*. Caracterul excesiv de spectaculos al acestei triple asocieri este, însă, aproape de regulă evitat în antumele lui Eminescu; sinesteziile triple sînt mai frecvente în postumele dinainte de 1880: Prin el trece / *Lumina* frîntă numai dintr-o lume / Unde *în loc de aer e un aur* / Topit şi transparent, *mirositor* / *Şi cald*. Cîmpii albastre se întind, / A cerurilor cîmpuri potolind / *Vînăta lor dulceaţă sub suflarea* / *Acelui aer aurit (Demonism)*. Asemenea extensii ale metaforei sinestezice sînt, însă, rare chiar pentru postume, care înregistrează, totuşi, destule sinestezii multiple: Iar *aerul* văratic, *dulce, moale (Miradoniz)*; durerea mea adîncă / S-o lustruiesc în *rime şi-n cadenţe* / *Dulci ca lumina lunei* primăvara *(Odin şi poetul)*; Colo-n *umbra îndulcită de miroase*-mbătătoare *(Memento mori)*. Un singur exemplu de sinestezie cu patru termeni, fiecare ţinînd de alt domeniu, apare în antumele lui Eminescu: *C-auzu-mi n-o să-l mai întuneci* / Cu-*a gurii dulci suflări fierbinţi (Te duci...)*.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate constata, în cazul sinesteziei cu mai mulți termeni, și schimbarea schemei, devenită clișeu în poezia epocii, determinat + determinare; sinestezia se realizează, în aceste îmbinări, sub forma comparațiilor sau reiese din sensul verbului și al determinărilor verbale: De ce în noapte *glasul* tău *înghețată!* (P, 389); Atuncea tu îmbracă mătasă viorie. / Ea-*nvinețește dulce* (P, 425); Să văd a ta *umbră-n lumină-nmuiată* (P, 460).

3.2.6. *Oximoronul* este o figură mai largă, rezultată din asocierea în aceeași sintagmă a două cuvinte care exprimă noțiuni contradictorii[60]. Ca formă de antiteză realizabilă într-un context restrîns, oximoronul apare mult în poezia lui Eminescu, iar din asocierea unor termeni antitetici rezultă uneori expresia paradoxală din care am analizat, pînă acum, unele componente (cf. *supra*, antanaclaza și epitetul contrastiv).

Sintactic, contrastul poate apărea în sintagma nominală sub forma unui epitet sau în sintagma verbală sub forma unei determinări adverbiale; în subsidiar, expresia oximoronului poate întruni și condițiile sinesteziei, atunci cînd determinarea se face prin epitetele *dulce* ori *amar*: *Neguri* albe, *strălucite* / Naște luna argintie *(Crăiasa din povești)*; umbra *duioaselor dureri (Din valurile vremii...)*; Te desfaci c-o *dulce silă (Lasă-ți lumea...)*; Ah! ce *fioros de dulce* de pe buza ta cuvîntu-i *(Scrisoarea IV)*; *bulgări fluizi (Călin)*; *bulgări de lumină (Crăiasa din povești)*; Atîta *dulce*-a patimei *durere* (P, 422); Eu caut pe-*nțeleptul cel mai nebun* (P, 412); Tu, *al amorului duios demonică prăsilă* (P, 345); S-a coborît din *noaptea* noastră *clară* (P, 267).

Numele predicativ antitetic nu poate fi considerat categorie aparte, căci notează același proces de atribuție pe care l-au ilustrat exemplele de mai sus: *Atît de crud ești tu, ș-atît de moale,* / *Furtună-i* azi *și linu-i glasul* tău (P, 390).

Expresia paradoxală își are sursa în astfel de formulări sintactice coordonate și paralele: *Ocări frenetici sunt o desmierdare* / Și *desmierdarea deveni insultă* (P, 684).

---

[60] Cf. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Max Hueber Verlag, München, 1967, § 389; Gh. N. Dragomirescu, *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, loc. cit., p. 167—169; Tudor Vianu, *Voluptate și durere*, în vol. *Studii de literatură română*, București, EDP, 1965, p. 253—260.

Contrastul nu se stabileşte întotdeauna între determinat şi determinare, ci şi — în cadrul mai larg al contextului — între două determinări atribuite aceluiaşi determinat (epitet atributiv, nume predicativ sau complement al adjectivului — determinare adverbială suplimentară a epitetului): Sufletu-mi nemîngîiet / **Îndulcind** *cu dor* **de moarte** *(Peste vîrfuri)*; **ucigătoare** *visuri* **de plăcere** *(Iubind în taină...)*; *Suferinţă* tu, **dureros de dulce** *(Odă în metru antic)*; Tu, *chip* **chinuitor de dulce** (P, 417); *Ochii* **blînzi de şerpe** (P, 404); *ochi-i* **ucizător de dulci** (P, 402); Cu *chipul lor* **isteţ de oaie** *creaţă* (P, 397).

În sfîrşit, oximoronul se mai poate construi sub forma unui contrast în context mai amplu, între două determinări situate pe lîngă determinaţi diferiţi, dar aflaţi în legătură sintactică sau logică. Tensiunea contrastivă caracterizează de astădată contextul, iar figura ia aspectul său cel mai apropiat de antiteză: **Trista** *amintire* a *visului* **frumos** *(Din valurile vremii...)*; Ţesînd cu **recile**-*i scîntei* / *O mreajă* **de văpaie** *(Luceafărul)*; Ah, unde eşti, **demonico, curato** (P, 343); *Un corp* **de înger,** *sufletul* **diform** (P, 358); Şi *Nordul* **frig** *durerea-mi* **caldă** stins-a (P, 360); Şi-n *păru-i* **negru,** *corpu-i* **de zăpadă** (P, 365); Ies *lebede* **albe** din **negrele** *trestii* (P, 459).

Paradoxul poate rezulta dintr-un fals (logic) raport cauzal în frază: Şi *te uram* cu-nverşunare, / *Te blestemam,* **căci** *te iubesc (Te duci...)* — în contextul general paradoxal şi contrastiv al întregului poem (P, 163—164).

Echivalarea între contraste se produce şi prin intermediul metaforei cu ambii termeni exprimaţi, oximoronul metaforic fiind expresia unei faze mai elaborate în construcţia antitezei. Dealtfel, contrastul obţinut în aceste situaţii este rareori marcat de o simplă antiteză; de cele mai multe ori subtile elemente determinative dau naştere unor contexte contrastive la care contribuie şi determinările prin epitet ori adverb sau coordonarea între elemente incoordonabile: Popoare mîndre sau obscure naţii / De mult periră şi pe-a lor cenuşă / *Trăieşte*... Cine?... *ei! înmormîntaţii* (P, 385); **Viaţa** lor *un vis al* **morţii** *este* (P, 385); *Durerea-mi este dragă,* **căci** de la tine-mi vine / *Şi îmi iubesc turbarea,* **căci** te iubesc pe tine (P, 415); **Venin** *e sărutarea* păginei zîne Vineri, / Care aruncă-n inimi *săgeţile*-**ndulcirii** (P, 405); Ah, a ei patimi au firea

scînteii: / *În clipa ce le* **naşte,** *ele* **mor** (P, 358); **Mort, aş trăi** *eu;* **viu,** *eu* **aş fi mort** (P, 235).

Metafora „aforistică" sau metafora „derizorie", pasiunea sau ironia îşi găsesc în egală măsură expresia în echivalarea — aparentă şi contextuală — între contraste, pe care o reprezintă oximoronul.

3.3. *Figuri de sunet*

3.3.0. Preocuparea pentru aspectul strict sonor al versului a avut-o Eminescu încă din primele poezii; ea s-a manifestat, întîi, prin grija pentru rimă[61], în care autorul a introdus considerabile inovaţii, iar mai tîrziu printr-o atenţie deosebită acordată *figurilor de sunet*, independente de rimă sau asonanţă.

3.3.1. Considerente de structură sonoră a versului l-au dus pe Eminescu la unele realizări, care, fără a fi încă forme de aliteraţie, dovedesc o predilecţie manifestă pentru anumite tipuri de sunete: acesta este, de exemplu, cazul preferinţei pentru formele cu vocală în poziţie nazală. Din aceste motive, sînt utilizate, încă din preajma anului 1870, formele — regionale sau arhaice — ale unor cuvinte care, în varianta lor literară, prezintă o vocală deschisă sau o vocală care nu se află în poziţie nazală. Cîteva exemple de acest tip au fost încadrate în capitolul privind evoluţia fonetică: Se-ndoi spre el din *şele* (...) / Şi-i grăi cu glas de *jele (Făt-Frumos din tei);* Flori albastre tremur ude în văzduhul *tămîiet (Călin);* Sufletu-mi *nemîngîiet* / Îndulcind cu dor de moarte *(Peste vîrfuri);* De ce taci cînd fermecată / Inima-mi spre tine-*ntorn?* / Mai suna-vei dulce corn (id.); Tremurînd ea licureşte şi se pare a se *rumpe,* / Încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe *(Călin).*

Chiar dacă sînt libere de intenţia aliteraţiei, formele sonore citate mai sus sînt *sprijinite* în text de rimă, fără, însă, a fi *justificate* de aceasta. Aliteraţia, implicită, este rezultatul rimei sau asonanţei *(şele-jele; întorn-corn; rumpe-scumpe)*, căci, conform unei observaţii a lui Sextil Puşcariu, „muzicalitatea unui vers nu o dau sunetele în sine, cu un cuprins mai melodic decît altele, ci *repetiţiile, alternanţele* sau *contrastele*, infinite în varietatea lor, dintre

---

[61] Cf. Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, loc. cit., p. 210—213; I. Funeriu, *Verificaţia românească*, Timişoara, Facla, 1980, p. 46—72.

diferitele sunete în cadrul aceloraşi versuri sau strofe"[62]. Sextil Puşcariu subliniază, în capitolul referitor la valorile muzicale ale sunetelor, fără a atrage atenţia asupra figurilor în componenţa cărora intră, cîteva dintre procedeele cele mai frecvente prin care sînt valorificate resursele sonore ale limbii[63].

Unul dintre acestea este repetarea vocalei accentuate din rimă, într-un cuvînt anterior din acelaşi vers, în care aceasta să se afle tot sub accent: Adîncu-i luminîndu-l; Înseninîndu-mi *gîndul (Şi dacă...)*: Vino-n codru la izvorul *(Dorinţa)*; Pe lîngă plopii fără soţ; Simte inima-i că-i plină; Flori de tei în părul negru *(Făt-Frumos din tei)*; Tot mai tare şi mai tare, / Mai aproape, mai aproape *(Povestea teiului)*. Efectul creşte, atunci cînd vocala identică se repetă în imediata apropiere a vocalei accentuate din rimă (De ce nu *vii* tu, *vină*; Dorinţele-i încrede (*Luceafărul*) sau în toate silabele, accentuate ori neaccentuate, precedente: Şi dacă ramuri bat în geam; Stelele-n cer.

3.3.2. Aliteraţia este primul rezultat al repetiţiei şi apare încă din primele poezii[64]. La slaba *lu*mină ce-o vede *lu*cind *(Speranţa)*; Cînd cu *la*mpa-i zboară *lu*mea *lu*minînd *(Ce-ţi doresc eu ţie...)*; Ecou-i răspunde cu vocea-i *vi*indă *(O călărire în zori)*. Mai rare decît aliteraţiile consonantice, sînt aliteraţiile vocalice (asonanţele): Argint e pe ape şi aur în aer *(Mortua est)*.

Caracterul oarecum mecanic, strict dependent de repetiţie, nu se mai menţine în poeziile de după 1870 decît în mod excepţional. Aliteraţia se bazează acum pe repetarea aceloraşi grupuri sonore, dar aparţinînd la termeni etimologic diferiţi; Coroana-i arde pare *(Luceafărul)*; Zadarnic după umbra ta dulce le întind *(Din valurile vremii...)*; versurile-refren **V***alurile*, **v***înturile* şi **V***înturile*, **v***alurile (Dintre sute de catarge...)* sau: De ce nu-mi *vii*, de ce nu-mi *vii*.

Funcţia aliteraţiei nu este izolată de aceea a altor factori. Am observat, în cîteva dintre exemplele de mai sus, strînsele raporturi ale aliteraţiei cu *rima*, cu *repetiţia* şi cu *refrenul*. Alteori, *epitetul* este elementul subliniat prin

---

[62] Sextil Puşcariu, *Limba română*, Bucureşti, FRLA, 1940, p. 88.
[63] *Ibid.*, p. 88—91.
[64] Cf. Ov. Densusianu, *Aliteraţiunea în limbile romanice*, în vol. *Opere*, I, Bucureşti, EL, 1968, p. 57—137; G. I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, loc. cit., p. 126—128 şi 163—165.

situarea sa în aliterație: *În*ecată de lumină e *în*tinsă *în* crivat; *Sf*iicioasă și *sm*erită și-au vărsat razele sale *(Călin)*; Mă-ng*î*nă cîntul unei dulci evlavii *(Sonete-III, Cînd însuși glasul...)*; Solii dulci ai lungii liniști *(Povestea teiului)*; Răsai asupra mea, lumină lină (postuma *Răsai asupra mea...*).

Intră, uneori, în aliterație vocala *a*[65], dar faptul nu este specific pentru întreaga poezie a lui Eminescu: cea mai mare parte dintre aliterațiile și armonizările realizate prin repetarea vocalei celei mai deschise (sau a diftongilor în componența cărora intră aceasta) pot fi extrase din *Luceafărul*: O prea frumoasă fată; Îi cade dragă fata; Se aprindea mai tare; E albă ca de ceară; Coroana-i arde pare; Un paj ce poartă pas cu pas; S-ar naște iarăși oameni; De noaptea mea de patimi.

Specifice sînt, însă, aliterațiile constituite prin repetarea vocalelor închise, a nazalelor și a consoanelor lichide (cf. majoritatea exemplelor de mai sus, în care se repetă vocalele *i*, *î*, *u* și *e*, în poziție nazală sau nu, și consoanele *l*, *r*).

Dincolo de spațiul relativ strîmt al aliterației, Eminescu realizează, în cadrul unor poezii întregi sau al unor fragmente mai largi de poeme, *eufonii* (armonii vocalice ori consonantice), prin repetarea — cu o regularitate mai mare sau mai mică — a unor sunete cu trăsături articulatorii apropiate. Astfel, aliterația eminesciană rezultă uneori dintr-o figură de repetiție, *paronomaza*, apropiere în sintagmă a unor cuvinte cu înveliș sonor asemănător, dar cu sensuri diferite: Cînd totul doarme-n **zvo***nul* **isvo***rului* de pace (P, 434); **Lumi***nă* **lume***a* gîndurilor mele (P, 382). Rezultatul acestor apropieri sonore e o aliterație silabică: Și-a **mu**rilor **mu**che, și creștetu-i nalt (P, 256); **Diadema***-i* / **De dia***mante*-n stele contopite (P, 253).

Așa cum am observat în mai multe rînduri pînă acum, figurile de sunet sînt, în ultima perioadă de creație, elementele care substituie marea frecvență a figurilor semantice din perioada precedentă, reduse după 1880 într-o manieră considerabilă. Alături de figurile de construcție, eufoniile și aliterațiile rămîn componentele fundamentale ale poeziilor din care tropii au dispărut, uneori, cu totul.

---

[65] Cf. D. Caracostea, *Expresivitatea limbii române*, București, FRLA, 1942, p. 87; pentru o mai recentă privire globală asupra figurilor sonore, cf. și Paula Diaconescu, *Aliterație*, LL, 1977, vol. II, p. 479—485 și *Eufonie*, LL, 1979, vol. I, p. 93—96.

Exemplul cel mai curent îl constituie, pentru această trăsătură a ultimelor poezii, *Peste vîrfuri*, în care se repetă vocale aproape exculsiv închise (*e*, *î*, *i*), vocale în poziție nazală și consoane nazale: De ce taci, cînd fermecată / Inima-mi spre tine-ntorn? / Mai suna-vei, dulce corn / Pentru mine vre odată?

Predominarea consoanelor nazale constituie sursa de aliterație într-una dintre cele mai muzicale poezii ale lui Eminescu, postuma *Rugăciune*[66]. Simetric, în fiecare din cele două strofe de cîte 11 versuri, apare un refren (cu o structură modificată, ceea ce nu împiedică însă observarea paralelismului). Textul propriu-zis al poeziei, alcătuită din cîte șase versuri în fiecare strofă, își sprijină muzicalitatea pe repetarea vocalelor nazalizate și a consoanelor nazale, situate întotdeauna în silaba accentuată a rimei sau în silabele imediat precedente, iar uneori și în restul corpului versurilor:

Crăiasă alegîndu-te
Îngenunchem rugîndu-te
Înalță-ne, ne mîntuie
Din valul ce ne bîntuie;
Fii scut de întărire
Și zid de mîntuire,
Privirea-ți adorată
Asupră-ne coboară,
O, maică prea-curată
Și pururea fecioară,
Marie!

Noi, cei din mila Sfîntului
Umbră facem pămîntului,
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor;
Ascultă-a noastre plîngeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată,
Lumină dulce clară,
O, maică prea-curată
Și pururea fecioară,
Marie!

În silaba accentuată a rimei, vocala *î* în poziție nazală *(în)* revine simetric, în patru versuri ale fiecărei strofe: alegîndu-te — rugîndu-te — mîntuie — bîntuie; Sfîntului — pămîntului — (...) — plîngeri — îngeri; în silabele precedente rimei — Fii scut de întărire / Și zid de mîntuire. Dar aceste succesiuni sînt amplificate de aliterații cu caracter mai izolat, restrînse în limitele unui singur vers sau extinse pe 2—3, în care intră și vocalele accentuate din rimă, pe care le-am amintit: Îngenunchem rugîndu-te, / Înalță-ne, ne mîntuie / Din valul ce ne bîntuie; Noi, cei din mila Sfîntului / Umbră facem pămîntului; Rugămu-ne-ndurărilor etc.

[66] Nu ne vom referi la varianta prescurtată inclusă în poemul *Ta twam asi*, pe care o analizează Sextil Pușcariu (*op. cit.*, p. 91—94), ci la o formă independentă a poeziei, datînd din același an, 1879.

Sonoritatea prin excelenţă melodică a poeziei explică, de altfel, includerea ei (într-o formă redusă la numai 9 versuri), ca intervenţie sub forma unui imn cîntat, în textul poemului din acelaşi an, *Ta twam asi*.

Fără a se afla întotdeauna în legătură cu o structură melodică determinată de ideea generală a textului, revenirile aceloraşi sonorităţi într-un context relativ restrîns izolează fragmente întregi din unele postume aparţinînd perioadei romantice: Se clatin visătorii copaci de chiparos / Cu ramurile negre uitîndu-se în jos, / Iar tei cu umbra lată, cu flori pînă-n pămînt / Spre marea-ntunecată se scutură de vînt *(Sarmis)*; cf. şi dispunerea simetrică a vocalelor sub accent, în primul vers: *a...o...a...o*.

3.3.3. Rolul rimei este deosebit de important în poezia lui Eminescu, şi el a fost demonstrat de multe studii cu caracter special[67]. Nu vom relua constatările acestora cu noi constatări asupra versificaţiei şi rimei, ci vom încheia observaţiile privitoare la figurile de sunet cu comentarea unui ultim procedeu, rar la Eminescu, *rima interioară*. În texte în care muzicalitatea versului l-a preocupat în primul rînd, Eminescu a combinat procedeele curente în alte poezii, cum ar fi rimele în vocală nazalizată, aliteraţiile sau repetiţiile cu funcţie de refren. Un asemenea rezultat este unul dintre „ghazelurile" postume *(În liră-mi geme şi suspin'un cînt)*.

Ca şi în alte poezii, rima se bazează pe o aliteraţie în vocală nazală (aliteraţia este de tipul cel mai simplu, rezultată din repetarea aceluiaşi cuvînt, *încet*). Cele patru silabe ale rimei perfecte cerută de forma fixă (în versurile 1, 2, 4, 6, 8, 10 şi 12) capătă, însă, prin repetare, funcţie de refren şi o oarecare independenţă în corpul poeziei. De aceea, înainte de rima propriu-zisă, în aceleaşi versuri se introduce o rimă interioară, la cezură, ea însăşi alcătuită din combinaţii ale vocalei *î* accentuat în poziţie nazală:

---

[67] Cf., mai ales, lucrările citate ale lui I. Gâldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu* şi capitolul *Mihai Eminescu* din *Introducere în istoria versului românesc*, loc. cit.; observaţii privind funcţia rimei apar şi la G. I. Tohăneanu, *op. cit.*; *Convergenţa procedeelor artistice în poemul eminescian „Din valurile vremii..."*, în *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., p. 205—225 şi *Prestigiul stilistic al rimei*, în vol. *Expresia artistică eminesciană*, loc. cit., p. 211—240; I. Funeriu, *op. cit.*, p. 71—72.

1. Cînd te doresc, eu **cînt** // *încet-încet*
2. Plec capul la **pămînt** // *încet-încet*
3. Şi glasul meu răsună tînguios
4. Ca tristul glas de **vînt** // *încet-încet.*
5. Şi orice vis, orice dorinţ-a mea
6. Eu singur le-am **înfrînt** // *încet-încet.*
7. Săgeata doar a crudului amor
8. În suflet mi-o **împlînt** // *încet-încet*
9. Şi simt veninul **pătrunzînd** adînc...
10. Cu sîngele-l **frămînt** // *încet-încet*
11. Şi nu-mi rămîne decît să pornesc
12. Spre al meu trist **mormînt** // *încet-încet*[68]

(1876)

În acest fel, în text se dublează rimele din finală, *încet-încet* (versurile impare sînt libere, cu excepţia versului 1) prin rime sau asonanţe în interiorul versului, la pauza obligatorie pe care o creează refrenul: *cînt — pămînt — vînt — înfrînt — împlînt — pătrunzînd — frămînt — mormînt*. Dubla rimă din cadrul fiecărui vers este realizată în vocală în poziţie nazală, accentuată la cezură şi neaccentuată la finală, iar fiecare dintre versurile aflate în această situaţie devine, în acest mod, o aliteraţie independentă, sursa aliteraţiei globale pe care o constituie, prin varierea rimelor cu rimele interioare, întreg textul poeziei.

3.4. Am urmărit succesiv, în poezia lui Eminescu, modalităţile de realizare ale figurilor sintactice, ale figurilor semantice şi ale figurilor de sunet. Prin respectarea acestei ordini, am încercat să subliniem şi o cronologie, — valabilă, desigur, doar în linii mari, — a valorificării diverselor tipuri de imagini în evoluţia poeziei lui Eminescu de la perioada vieneză la ultimele poezii: dacă tropii cunosc o răspîndire aproximativ uniformă în toată opera lui Eminescu, cu diferenţe remarcabile doar în structura lor internă, figurile de construcţie — în forma lor retorică (anaforă, epiforă sau enumerare) — sînt caracteristice pentru prima perioadă, apărînd sub aspecte mai complicate în ultimele poezii (tipuri complexe de paralelisme, devenite compoziţionale, chiasme sau diverse realizări ale refrenului), iar figurile de sunet, absente aproape complet în poezia de tinereţe, apar sporadic după 1870 şi devin un procedeu constituit abia în poeziile de după 1878.

---

[68] Cf. L. Gáldi, *op. cit.*, p. 388—389.

CLASICISM ŞI ORALITATE
(ION CREANGĂ ŞI I. L. CARAGIALE)

1. ION CREANGĂ

1.1. *Introducere*

1.1.1. În istoria limbii literare, Ion Creangă şi I. L. Caragiale reprezintă, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, o direcţie care valorifică, în diverse moduri şi, mai ales, cu diverse funcţii, limba vorbită. *Oralitatea* este caracteristica stilistică dominantă a celor doi scriitori, cu deosebirea că opera lui Creangă este ilustrativă pentru o oralitate de tip popular, în timp ce scrierile lui Caragiale sînt reprezentative pentru un alt tip de oralitate, suburban, semidoct şi, în general, fals „neologistic". Posibilitatea de a defini prin trăsătura dominantă a oralităţii stilul celor doi scriitori este facilitată atît în cazul lui Creangă, cît şi în acela al lui Caragiale, de faptul că — statistic vorbind — limba operei nu este a autorului, ci a personajelor. Excepţii există, fără îndoială, şi ele sînt constituite de pasaje descriptive şi narative (nu foarte numeroase) din *Amintiri* şi *Poveşti* sau de fragmentele nedialogate din nuvelele lui Caragiale; în cea mai mare parte a cazurilor, însă, naraţia evoluează la cei doi scriitori prin intermediul dialogului propriu-zis dintre personaje ori, eventual, prin alte mijloace dialogice care apar în pasajele autorului[1]. Observaţia de mai sus porneşte de la o constatare a lui G. Călinescu[2] şi, chiar dacă nu are caracter de generalitate absolută, explică trăsătura stilistică fundamentală a fiecăruia dintre cei doi scriitori. Afirmaţia necesită, însă, o nuanţare pe care o formulat-o Tudor

---

[1] Cf. înregistrarea acestora la Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, CILRL I, Bucureşti, EARPR, 1956, p. 142—145.

[2] G. Călinescu, *Viaţa lui Ion Creangă*, Bucureşti, FRLA, 1938; ed. a 2-a, *Ion Creangă*, Bucureşti, EL, 1964, p. 304—315, 330.

Vianu[3]: Creangă aparține el însuși mediului lingvistic al eroilor săi, ceea ce restrînge la pura descripție funcția limbajului în opera sa; Caragiale, însă, aparține altui mediu lingvistic decît propriii săi eroi, iar această particularitate extinde funcția limbii personajelor: în locul unei descrieri de mediu sau întîmplări legate de eroi neindividualizați prin mijloace lingvistice, cum procedează Creangă, limbajul capătă la Caragiale o *funcție* (pe care Tudor Vianu o disociază în mai multe aspecte: datarea, localizarea și caracterizarea mediului social și cultural al eroilor).

1.1.2. Tot G. Călinescu este acela care contestă — primul - *autenticitatea* populară a stilului lui Creangă[4]. Probabil ca urmare a faptului că la Creangă basmul este dramatizat realist, deși este vorba de o producție în principiu fantastică, i s-a atribuit lui Creangă renumele de scriitor „poporal", sprijinit în parte de atitudinea pe care „Junimea" și Titu Maiorescu au avut-o față de el. După părerea lui Călinescu, însă, punctul de vedere nu corespunde realității decît în ceea ce privește materialul lingvistic care stă la baza scrierilor lui Creangă; dar opera dă dovada unei limbi și a unui stil foarte elaborate, caracterizate prin aglomerarea pe un spațiu relativ restrîns a unui mare număr de procedee lexicale sau de sintaxă populară, printr-un umor bazat pe dialog, totul în defavoarea desfășurării epice lineare, care constituie specificul narației populare. Urmînd o sugestie a lui Jean Boutière, Călinescu vede în Creangă un autor livresc, de tipul lui Rabelais: eroii lui trăiesc prin cuvinte, nu prin descrieri sau prin mișcare, ceea ce face ca scriitorul să fie gustat mai ales de intelectuali și, în sensul său real, mai puțin de un public larg. Acest punct de vedere, reluat parțial de cercetări ulterioare[5], a fost contestat încă din momentul apariției sale

---

[3] Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Studii de stilistică*, EDP, 1968, p. 244—245.

[4] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 293—348; analiza, extrem de amănunțită, a limbii lui Creangă, cuprinsă în lucrarea citată a acad. Iorgu Iordan, debutează de asemenea printr-o atentă punere la punct în ceea ce privește sensul calificativului „popular" acordat limbii operei lui Creangă; Iorgu Iordan precizează sensul termenului „caracter popular", opunîndu-l, în egală măsură, caracterului cult și celui regional; cf., în special, p. 137—141.

[5] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Însemnări pe marginea stilului lui Creangă* în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, București, ESPLA, 1958, p. 264—292; id., *Ion Creangă*, București, EL, 1963.

de către Vladimir Streinu[6]. Fără să-l considere pe Creangă un scriitor popular, Vl. Streinu introduce un punct de vedere mai complex asupra stilului scriitorului, căci neagă în egală măsură caracterul popular și posibilitatea unor paralele culturale între Creangă și Homer sau Rabelais. În stilul lui Creangă, Vl. Streinu vede o „fericită ambiguitate creatoare", care îl face pe scriitor să pară „popular" pentru intelectuali și „cult" pentru popor[7], cu alte cuvinte, elaborat din punctul de vedere al nivelului artistic și relativ simplu în ceea ce privește tematica folclorică a operei sale, comună multor literaturi populare.

Aparent opuse, opiniile formulate asupra particularităților lingvistice și stilistice ale operei lui Creangă nu sînt, totuși, foarte diferite în esență, dacă avem în vedere faptul că se referă la aspecte diverse ale operei. Chiar dacă uneori le-a fost contestată autenticitatea populară, nici o cercetare efectuată asupra *Amintirilor* și *Poveștilor* nu se poate opri de a observa în stilul lui Creangă acel caracter elaborat care îi constituie trăsătura fundamentală și care face din opera scriitorului un caz izolat în istoria limbii române literare, unic tocmai prin îmbinarea mijloacelor lingvistice de sursă populară cu o cultură de un tip special, o cultură orală.

Caracterul popular al limbii lui Ion Creangă trebuie înțeles, așa cum demonstrează Iorgu Iordan în studiul său *Limba lui Creangă*, în opoziție atît cu aspectul scris, cult, al limbii, cît și cu aspectul regional. Pe de o parte, un studiu al lexicului lui Creangă îl conduce pe autor la concluzia (cf. *infra*, **1.4.1.**) că termenii strict regionali — care nu apar, nu sînt sau nu erau înțeleși în alte regiuni decît Moldova — sînt relativ reduși numeric față de *corpus*-ul operei. Pe de altă parte, caracterul popular, opus celui cult, este mai evident în sintaxă și în procedeele de stil[8]; Creangă scrie într-o epocă în care, așa cum am observat și pînă acum, o direcție *savantă*, livrescă, bazată pe o sintaxă de influență romanică, se deosebește cu relativă pre-

---

[6] Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, în vol. *Clasicii noștri*, ed. 1, București, Casa Școalelor, 1943; ed. a 2-a, București, ET, 1969, p. 157—208.

[7] *Ibid.*, p. 177.

[8] V., în acest sens, ampla monografie a lui G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, București, EȘ, 1969; cf. și id., *Considerații cu privire la stilul artistic al lui Ion Creangă*, în vol. *Eminescu — Creangă. Studii*, Timișoara, 1965, p. 203—261.

cizie de direcţia *populară*, definită prin sintaxa şi procedeele de naraţie ale limbii vorbite. În acest sens, Ion Creangă aparţine net celei de a doua direcţii.

1.2. *Fonetica*[9]

1.2.0. Aspectul fonetic al limbii lui Creangă nu reprezintă o transcriere a pronunţării regionale moldoveneşti. Aşa cum observă majoritatea studiilor consacrate limbii scriitorului, Creangă utilizează regionalismul fonetic cu mare măsură[10]. Această limitare a regionalismului rezultă din două caracteristici ale fonetismelor din limba operei scriitorului: în primul rînd, particularităţile regionale pe care le vom înregistra sînt paralele, în aceleaşi condiţii fonetice şi de multe ori în aceleaşi cuvinte, cu fonetismele literare, reprezentînd faţă de acestea un procent minim; în al doilea rînd, faţă de totalitatea fonetismelor regionale ale graiului moldovenesc, regionalismele înregistrate în limba lui Creangă sînt de asemenea foarte reduse numeric[11]. Dacă adăugăm la aceasta faptul că unele fonetisme deosebite de limba literară actuală sînt (ori erau, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea) arhaisme fonetice comune mai multor graiuri[12], regionalismul fonetic existent în limba operei lui Creangă este adus la proporţiile sale reale.

1.2.1. Cîteva regionalisme reprezintă conservări ale unor *fonetisme arhaice*:

— Forma etimologică cu *î* în locul diftongului **îi este** aproape generală: *mîne* (18, 25, 27, 76), *pînea* (22, 174), *cîne-cînește* (57), *mînile* (83, 119), *mîni dimineață* (118), *mîne-poimîne* (20).

— Se înregistrează frecvent forma regională *cămeșă*, conservare a fonetismului etimologic: *cămeșa* (18, 287).

— Apare forma etimologică a verbului *intra*: *întru* (19), *întri* (34).

---

[9] În analiza limbii lui Creangă, am utilizat, ca ediţie de bază: Ion Creangă, *Opere*, Bucureşti, ESPLA, 1954, ed. îngrijită, prefaţă şi glosar de acad. prof. G. Călinescu, alcătuită prin compararea manuscrisului cu versiunea din „Convorbiri literare" şi cu ediţia de la Iaşi, din 1892. Am apelat uneori şi la ediţia Ion Creangă, *Opere complete*, cu o prefaţă şi o listă de cuvinte, ed. îngrijită de Gh. T. Kirileanu şi Il. Chendi, ed. a 2-a, Bucureşti, Cartea Românească, 1906. Trimiterile din paranteză notează pagina din ediţia Călinescu.

[10] V., de ex., Iordan, *op. cit.*, p. 141: „povestitorul nostru întrebuinţează foarte rar particularităţi de pronunţare moldovenească".

[11] *Ibid.*

[12] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

— Se conservă sufixele *-(t)oriu* și *-ariu*, ca în limba veche: *scripcariul* (7), *coțcariul* (96), *povestariu* (233); datorate, probabil, prezenței unui *r* muiat în finala nearticulată a cuvintelor, formele sînt înregistrate și în situații în care nu se justifică prin sufix: *bolta ceriului* (146).

— Apare fonetismul mai apropiat de etimonul slav, *poroncă* (168, 227).

— Se conservă sporadic unele forme etimologice, cu *ă* neasimilat: *răpede* (19, 77), *răpezi-te* (76), *rădica* (35, 80), *să trămită* (186), *blăstămau* (21), *fărmăcători* (161), *părete* (125), *mulțămiți* (22, 65), *mulțămind* (201).

1.2.2. Alte forme regionale care apar la Creangă sînt *inovații fonetice* ale graiului moldovenesc; acestea întrunesc cel mai mare număr de particularități regionale:

— După seria consonantică, dură în pronunțarea moldovenească, *s, ș, j, ț, z, r*, uneori și după labiala *m*, diftongul *ea* > *a*, iar vocalele *e* > *ă* și *i* > *î*; *pupăzăi* (46), *sara* (48), *sară* (169), *Marța* „marțea" (84), *blîndeță* (205), *jălea* (127), *jălit* (215), *răle* (46), *iesă* (127), *dac-ai vra* (131), *casăi* (125), *samănă* (124), *tocmală* (209), *jîlț* (89).

— Cea mai frecventă particularitate dialectală este, probabil, la Creangă, reducerea diftongului accentuat final *-eá* la *é*: *vré* (20, 100, 172), *avé* (23, 30, 103, 184), *a ședé* (30), *colé* (37), *l-or puté scoate* (39), *s-ar păré* (85), *n-om puté* (89), *măsé* (126), *ți-a mai puté* (181), *or plăcé* (187), *vedé-te-aș* (189), *nu se mai bé* (164).

— Vocala *e* neaccentuată și finală > *i*: *s-a diochiet* (31), *nu se dioache* (34), *varatic* (40), *galiș* (101), *mînici* (180), *jaratic* (130), *cucul arminesc* (42), *dismerda* (123).

— Diftongul *-ia* < *-ié*: *băiet* (17, 85, 131, 181), *ieu* (19, 20, 43, 44, 76, 80), *mă ie* (20), *se ie* (38), *își ie* (45, 140), *s-a muiet* (45), *m-am întîrziet* (47), *spăriet* (131), *spărietă* (121), *încheietă* (22), *de-abié* (131), *ni s-au împrăștiet* (56).

— Vocala *ă* în poziție protonică > *a*: *macar* (21, 25, 36, 76, 98), *barbat* (29, 184, 185), *varatic* (40), *jaratic* (130), *celalalt* (162).

— Este aproape generală forma moldovenească a verbului *a se mira*: *să te mieri* (28), *mă mieram eu* (31, 36), *te mieri ce* (31), *mă mier* (107), *se miera* (111).

— Sînt notate uneori exemple de depalatalizare a labialelor: *perdut* (21), *împetrită* (23), *peire* (87).

— Foarte rară, înregistrată doar la cîteva cuvinte, este notarea palatalizării labialelor: *chiuă* „piuă" (40, 102), *să*

chirotească „pirotească" (36), *de-a-puterea-hi* (222), *sulcină* „sulfină"; ultimul exemplu este, de altfel, înregistrat ca variantă neregională în DEX.

— Apare uneori forma moldovenească, cu *r* disimilat, *fereşti* (127), *fereştile* (125).

— Sînt foarte frecvente formele regionale de numerale şi, mai ales, cele de pronume demonstrative sau nehotărîte (în componenţa cărora intră un demonstrativ): *tusşese* (218), *acum şesezeci de ani* (26); *aistă* (171), *aistora* (126), *ista* (25), *ist* (pronume şi adjectiv: *zise ist cu boii*, 140; *pentru ist băiet*, 53), *iestea* (100), *ieste* (28, 197), *aieste* (197); *ceialalţi* (90), *cela* „acela" (191), *cela* „celălalt" (156).

— Variate şi numeroase sînt şi formele verbale regionale, atît cele de prezent indicativ, cît şi cele de conjunctiv: *îs* (22, 28, 31, 35), *îi* (23, 170), *vreu* (23), *se sparie* (146), *să-şi deie* (17, 23, 37), *să se deie* (97), *să-i deie* (69), *să nu-l ieie* (140).

Cele mai importante fonetisme ale graiului moldovenesc sînt prezente la Creangă cu discreţie, iar lista lor n-ar putea fi prelungită cu multe alte fenomene. Pe această caracteristică, lipsa de ostentaţie a transcrierii fonetice regionale se bazează (alături de faptele de lexic) observaţia lui Iorgu Iordan potrivit căreia Creangă nu poate fi considerat un scriitor „dialectal". Multe dintre fonetismele regionale citate reprezintă, de altfel, excepţia, forma literară corespunzătoare fiind mult mai frecventă.

1.3. *Morfologia*

În morfologie, se remarcă unele particularităţi regionale, care se alătură seriei mai bine reprezentate de trăsături general populare, fenomene existente în toate graiurile.

— Creangă utilizează, de exemplu, cîteva forme speciale, în care adjectivul posesiv este alăturat unui substantiv nedeclinat, în situaţii în care sensul construcţiei ar necesita un caz oblic: *am să spun b ă r b a t u - m e u* (184) „bărbatului meu"; *alături cu casa s o c r u - t ă u* (181) „socrului tău"; *Ipate, deprins a asculta pe Chirică, zice s o c r u - s ă u* (181); *primind şi el carte din mîna t a t ă - s ă u* (188)[13].

— Articolul posesiv apare uneori în forma moldovenească,

[13] Ambele construcţii sînt menţionate în Jean Boutière, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930, p. 201—202.

invariabilă: *sînt de toate (...). dar sînt* **a** *mămucăi* (120); *scroambele ieste* **a** *voastre îs pocite* (28).

— Creangă manifestă o preferință pentru pronumele și adjectivul posesiv *său*, neacordat, în concurența cu *lui — lor*: *bietele nurori jăleau pe soacră-sa* (121)[23].

— Au caracter general formele multiple de viitor popular, analitic și perifrastic; varietatea acestora este deosebită, căci Creangă notează aproape toate formele posibile de viitor popular: *i-a mai trece* (131), *cine s-a afla* (153), *mi-a trebui* (172), *cum a da tîrgul* (193), *ne-a scăpa el* (200), *s-a afla* (226), *a veni ea și vremea* (228), *te-oi încărca* (140), *ți-or plăcé* (187), *s-or sfîrși* (204), *mi-i spune* (151), *ți-i împlini* (170), *te-i trezi* (173), *îi vedé* (183), *l-îi purta* (217), *îți vré* (235), *mi-ți mai face* (229), *am să ieu* (25), *am să-l duc* (25).

Apar însă și formele literare de viitor, uneori pe aceeași pagină și chiar în aceeași frază cu precedentele: *v ă v o r i e ș i ele toate* aceste pe nas (223); *numai de-ați puté dovedi cît v ă v o i d a e u, că de n u - ț i f i mîncători și băutori buni, v-ați găsit beleaua cu mine* (223).

— Mai-mult-ca-perfectul indicativ apare încă, la pers. a III-a plural, fără desinența *-ră*: *doi hojmalăi se și l u a s e după mine* (19).

— În sfîrșit, o trăsătură generală populară a morfologiei lui Creangă este și apariția a numeroase forme de prezumtiv, cu funcții diverse: *nepotul prea puternicului Verde-împărat m-a f i a ș t e p t î n d cu nerăbdare* (222); *căci stăpînu-meu... a fi î m b ă t r î n i t, așteptîndu-mă* (229). Funcție de prezumtiv are, uneori, și forma populară a viitorului simplu: *în ziua de azi, nu știu zău care-a m a i f i cu crucea în sîn, cum cauți tu* (179); în exemplul de mai sus viitorul este, de fapt, un prezumtiv cu verbul de bază elidat: *a mai fi fiind*.

1.4. *Lexicul și procedeele stilistice realizate la nivel lexical*

1.4.1. *Termeni populari și regionali*. Afirmația amintită, cuprinsă în studiul lui Iorgu Iordan, privitoare la caracterul *general* popular al limbii lui Creangă, în speță *nedialectal*, se bazează, în primul rînd, pe studierea lexicului. Observația apăruse, cu clasificări ale faptelor de lexic de

asemenea suficient de precise, și în monografia citată a lui Jean Boutière[14].

Într-adevăr, impresia de regional poate proveni, pentru limba lui Creangă, fie din utilizarea unor cuvinte mai rare, dar nu limitate la aria dialectală a Moldovei (decît, cel mult, într-un sens special, deosebit de cel al cuvîntului din alte regiuni), fie din aspectul fonetic moldovenesc al unor cuvinte cu răspîndire generală. Atît Iorgu Iordan, cît și Jean Boutière, izolează astfel două categorii lexicale care reduc considerabil (pînă la o treime din totalul glosarului „regional" al lui Creangă) numărul cuvintelor propriu-zis regionale:

(a) cuvinte care au în Moldova *un sens special*: *a-și închipui* „a-și procura", *a căptuși* „a prinde", *a croi* „a bate";

(b) *forme fonetice moldovenești* ale unor cuvinte care aveau circulație generală: *amiji* „miji", *sopon* „săpun", *ghiavol* „diavol", *hălăgie* „gălăgie";

(c) termeni care *circulă în toate graiurile* sau, cel puțin în epoca în care i-a utilizat Creangă, cunoșteau o răspîndire mai largă decît aria Moldovei: *batîr, berechet, bondiță, beteag, caier, chișleag, ciubotă, cotlon, chef, cîlți, clacă, cobe, plisc* etc.;

(d) regionalismele propriu-zise, în număr destul de redus: *bostan, buhai, „taur", colb, curechi, dugheană, iarmaroc, perjă, avan, coropcar, hulub, ialoviță* etc.

1.4.2. *Neologismele* sînt extrem de puțin numeroase în opera lui Creangă. Lipsa lor se explică în parte prin mediul descris, în majoritatea cazurilor rural sau fantastic. Fapt este că *Amintirile* conțin doar 12 neologisme, număr mai mic decît la orice alt scriitor. Se pare că înlocuirea neologismelor o făcea Creangă după prima redactare, pentru conservarea purității stilului și pentru compatibilitatea cu tema sau mediul operei. Este de menționat faptul că numai opera *literară*[15] se află în această situație, căci Creangă folosea neologismele atît în corespondența particulară, cît și în memoriile sau actele înaintate oficialităților.

---

[14] *Ibid.*, p. 200—201 și Iordan, *op. cit.*, p. 139—141, unde există o listă completă a termenilor încadrați în diversele categorii.

[15] Cîteva exemple de neologisme extrase din opera literară sînt citate la J. Boutière, *op. cit.*, p. 200: *afront, carantină, corect, cristal, dezgust, grobian* etc.

1.4.3. Limba operei lui Creangă cuprinde, alături de cuvintele populare sau regionale, un mare număr de *expresii idiomatice*[16], unele luate de autor din vorbirea populară, altele reprezentînd rezultatul propriei sale inventivități lexicale. Funcția acestor expresii nu este aceea de a da impresia de autenticitate a vocabularului, ci, într-un anumit fel, opusă. Ca și în domeniul sintaxei, și în cazul vocabularului, Creangă își creează, cu elementele lexicale oferite de vorbirea populară, o limbă proprie, care nu este forma de exprimare spontană a limbii vorbite, ci are, dimpotrivă, un caracter foarte elaborat. În această constatare își are originea și ideea, formulată de G. Călinescu, că proverbele și zicătorile au, la Creangă, rolul pe care-l are citatul la Rabelais. Este forma pe care o ia cultura de alt tip, populară și autohtonă, paralelă funcțional cu citatul cult, de sursă livrescă, din opera lui Rabelais. Afirmația poate fi sprijinită prin argumentul *frecvenței*: proverbele, zicătorile sau expresiile idiomatice de orice tip apar la Creangă în orice moment al narației, fără alegere, în planul autorului și în acela al personajelor, fiind uneori aglomerate într-un context foarte redus, în cuprinsul aceleiași fraze sau ca elemente esențiale — uneori unice — ale unui dialog. Cf. de exemplu dialogul în contradictoriu dintre două personaje ale povestirii *Dănilă Prepeleac*: „— *Frate, frate, dar pita-i cu bani, barbate. — Apoi dă, măi nevastă, sîngele apă nu se face*" (138), în care fiecare interlocutor își sprijină poziția printr-un argument sintetizat într-o expresie idiomatică.

Într-un context mai larg, aceeași este structura dialogului dintre Ipate și Chirică în *Povestea lui Stan Pățitul*: „— Ba nu, bade Ipate, n-aibi grijă; nu ți-oi mai cere *vreun lucru mare pînă pe-acolo*. Ș-apoi ce ți-oi lua eu din casă, *nu-ți face trebuință* d-tale. — Apoi na, zise Ipate. *Măsură-i vorba cu îmblăciul. Balan să-ți aleagă din gură ce spui*, dacă nu vorbești deslușit. — Apoi dă, bade Ipate, *unde-i vorbă, nu-i mînie; mai bine să te tocmești întîi, decît pe urmă*. — Apoi ia asta-ți spun și eu, măi ciotul dracului: *dezleagă odată calul de la gard*, să știu eu atunci — *de-oiu ajunge cu sănătate — ce-i al tău și ce-i al meu*. — Ia lasă, bade Ipate, lasă; *nu te mai pune* și d-ta atîta pentru *te mieri ce și mai nimica*, că doar *n-are să fie un cap de țară*"

[16] V. Iordan, *op. cit.*, p. 153—158.

(172). Cu excepţia formulelor introductive *(apoi na, apoi dă, apoi ia)* şi a unor elemente devenite automatisme în dialogul de mai sus (*ba nu, lasă, n-aibi grijă,* vocativele cu care personajele se adresează unul altuia), sensul comunicării este purtat numai de expresiile idiomatice de diverse tipuri şi grade de generalizare : proverbe, zicători mai mult sau mai puţin modificate de Creangă, expresii de limbă vorbită, locuţiuni verbale sau formule fixe.

Se pot izola, în opera lui Creangă, mai multe categorii de expresii, clasificate în funcţie de gradul lor diferit de abstractizare : proverbe, zicători, expresii de limbă vorbită, citate[17] :

(a) *Proverbele,* mai abstracte, convin mai puţin spiritului concret şi deosebit de plastic al autorului şi, de aceea, sînt folosite mai rar decît alte categorii ; se introduc aproape întotdeauna prin formula introductivă *vorba ceea :* „Paza bună trece primejdia rea" ; „Toată pasărea pe limba ei piere" ; „Omul sfinţeşte locul" ; „Capra sare masa şi iada sare casa" ; „Rău cu rău, dar mai rău făr-de rău"[18].

(b) *Zicătorile,* mai puţin abstracte, au un caracter mai slab generalizator, fiind în acelaşi timp mai concrete în formulare şi mai plastice ; de aceea, Creangă le utilizează în număr deosebit de mare, actualizînd, reproducînd, modificînd ori chiar inventînd cîte o asemenea expresie pentru toate situaţiile în care se simte nevoia unei caracterizări : „În care cămeşă s-a mîniet, într-aceea s-a dezmînie" ; „La calic slujeşti, calic rămîi" ; „Găsise un sat fără cîini şi se plimba fără băţ" ; „Nu aduce anul ce aduce ceasul" ; „Să nu dea Dumnezeu omului cît poate el suferi" ; „La plăcinte înainte, la război înapoi" ; „Un nebun arunc-o piatră-n baltă şi zece cuminţi n-o pot scoate" ; „Dacă e copil să se joace, dacă-i cal să tragă şi dacă-i popă să cetească" ; „Capul de-ar fi sănătos, că belele curg gîrlă" ; „Unde-i cetatea mai tare, acolo bate dracul război mai puternic" etc.

---

[17] Enumerăm o mică parte a acestor expresii, urmînd ca ele să fie din nou luate în discuţie atunci cînd funcţia lor stilistică va fi mai amănunţit precizată ; o listă completă la Iordan, *op. cit.* şi Boutière, *op. cit.*

[18] Cf. şi Ştefan Munteanu, *Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă,* în vol. *Eminescu — Creangă. Studii,* loc. cit., p. 273—274.

Unele dintre aceste zicători reprezintă citate cu valoare aluzivă în contextul în care sînt introduse. Alteori, Creangă renunță complet la lămurirea unor asemenea aluzii, considerînd sau cunoscută, sau nefolositoare anecdota respectivă: se compară, de exemplu, o întîmplare relatată („ca fata vătămanului"), fără să se mai detalieze termenul de comparație, întîmplarea analogă la care se face referirea.

(c) *Expresiile de limbă vorbită* nu au caracterul de generalizare al celorlalte tipuri de expresii idiomatice. Foarte plastice, acestea apar în planul autorului sau în limbajul personajelor, sub forma unor locuțiuni verbale și adjectivale ori a unor comparații: „dau prin băț"; „de-i merg peticile"; „pestriță la mațe"; „înălbise pe dracul"; „am umblat teleleu Tănasă"; „de-mi scăpărau picioarele"; „să nu-l atingă cineva cu cît e negrul sub unghie"; „mort, copt"; „parcă-i o moară hodorogită"; „nu ni-era a învăța cum nu-i e cînelui a linge sare"; „iute ca prisnelul" etc.

(d) *Citatele* din cîntecele populare îl duc pe Creangă pînă la a da formă ritmată și rimată propriului său text; ca și celelalte categorii de expresii, și acestea au rolul de a accentua aspectul *oral* al povestirii, în speță caracterul ritmat al frazei. În afară de cunoscutele citate din poezii populare, amintim doar unele zicători rimate: „*Cîte-n lună și în stele, / De-ți venea să fugi de ele / Sau să rîzi ca un nebun, / Credeți-mă ce vă spun*"; (Ei, stăpîne, cum ți se pare? Gîndit-ai vreodată că ai s-ajungi) *Soarele cu picioarele, / Luna / Cu mîna / Și prin nouri să cauți cununa?*" (192); („Stăpîne, ține-te bine pe mine, că) *Am să zbor lin ca vîntul, / Să cutreierăm pămîntul*" (200).

Expresiile de limbă vorbită sînt uneori ușor modificate de Creangă, iar textul devine astfel ritmat și ritmat. Dintr-o deosebită grijă pentru aspectul eufonic al povestirii, ajunge autorul la forme ca acestea: „*Cîte drăcării le vin în cap, toate le fac*" (35); „*și hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-i pare*" (38—39); „Vorba ceea: *Dă-mi, Doamne, ce n-am avut, / Să mă mier ce m-a găsit*" (199); „Vorba ceea: *Vița de vie tot învie. / Iar vița de boz, tot răgoz*" (199). Într-un text ca *Povestea lui Harap Alb*, unde asemenea fragmente versificate — citate sau compuse de scriitor — sînt foarte frecvente, chiar și personajele ajung uneori să se exprime în această formă rimată și ritmată, deși nemarcată grafic ca vers: „De asta și eu *mă anin și*

mă închin la cinstita faţa voastră, ca la un codru verde, *cu un poloboc de vin şi cu unul de pelin*, zise Gerilă. *Şi hai de-acum să dormim, mai acuş să ne trezim, într-un gînd să ne unim, pe Harap Alb să-l slujim şi tot prieteni să fim; căci cu vrajbă şi urgie raiul n-o să-l dobîndim*" (221).

1.4.4. Acelaşi efect pur sonor îl urmăreşte Creangă în *formaţiile lexicale proprii*[19], uneori doar deformări ale unor cuvinte existente pentru a le face mai expresive, alteori termeni excesiv de familiari, utilizaţi pentru rezonanţele lor onomatopeice: *tîrnosiri, scrombăit, sfîrloage* (termeni pe care Creangă mărturiseşte a-i fi folosit fără a le cunoaşte sensul, deci numai pentru valorile lor fonice), *chirfosală* „agitaţie", „zgomot", *a dondăni* „a da din gură, a bodogăni", *a bodrogăni* — variantă mai expresivă a lui *bodogăni*, *smîrtog* — considerat mai expresiv decît *mîrţoagă*, *a bojbăi* „bîjbîi", *a se chiurchiului* „a se chercheli".

În această categorie, a procedeelor lexicale cu valoare strict eufonică, se încadrează şi cele cîteva *deraieri lexicale* pe care le întîlnim la Creangă: adresarea *nepurcele* pentru *nepoţele* sau expresia *Dumnezeu să-l iepure* pentru „să-l ierte" sau „să-l apere".

Interjecţiile şi onomatopeele, în special în situaţiile în care sînt repetate, au de asemenea funcţie eufonică; interjecţiile îndeplinesc de multe ori rolul unor predicate, dinamizînd astfel naraţia (cf. *infra*, **1.5.3.**).

1.4.5. S-a remarcat adesea[20] un aspect important al lexicului lui Creangă, şi anume *sinonimia* cu funcţie stilistică. Aceeaşi idee poate fi exprimată prin foarte mulţi termeni diferiţi, fie în acelaşi context, fie considerînd aspectul în cadrul larg al operei întregi.

Astfel, într-o singură frază poate fi utilizat un număr mare de verbe diferite, apropiate între ele ca sens general: „Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur îi ţineau hangul; vîntul *gemea ca un nebun*, copacii din pădure *se văicărau*, pietrele *ţipau*, vreascurile *ţiuiau* şi chiar lemnele de pe foc *pocneau de ger*" (214).

---

[19] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 221—222; Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 268.

[20] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, Bucureşti, EL, 1966, vol. I, p. 160—161; Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 266; G. I. Tohăneanu, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, loc. cit., p. 136—169 (exemplul citat la p. 150); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

Valori expresive deosebite obține Creangă din utilizarea *cu același sens contextual* a unor termeni care au un *sens de dicționar foarte diferit* unul de al celuilalt; sensul contextual al unui termen poate fi uneori strict antonim față de sensul său de dicționar. Un exemplu îl constituie sinonimele figurate și frazeologice ale verbului *a bate: a da o bătaie, a lua la bătaie, a arde* (cîte un sfînt Nicolae), *a mînca papara* (echivalent cu pasivul „a fi bătut"), *a mîngîia, a săcela, a croi, a bușsi, a coși* (în bătaie), *a jnăpăi, a da cîteva tapangele* (la spinare), *a lua pielea și ciolanele, a învăța, a trage o chelfăneală, a lua la depănat, a scărpina, a snopi, a otînji, a dezmierda, a da un pui de bate, a trage un frecuș* etc. Valoarea stilistică a acestor „sinonime" crește pe măsura utilizării lor improprii, pe măsură ce deosebirea de sensul lor denotativ este mai mare, atingînd limita superioară în cazul în care un cuvînt este utilizat — contextual — cu un sens opus față de sensul său curent: *a mîngîia, a dezmierda*, cu sensul de „a bate", de exemplu.

Sugestive și ironice sînt sinonimele date de scriitor pentru substantivul *drac*[21]; situația dă naștere la alternative cu atît mai expresive, cu cît intervine și interdicția lexicală, tabu-ul lingvistic, care impune folosirea eufemismelor: *cornoratul, demon (dimon), diavol (ghiavol), Michiduță, Mititelul, necuratul, pîrdalnicul, spurcatul, tartorul* (sinonime lexicale, unele cu valoare eufemistică); *Cel-de-pe-comoară, Ucigă-l crucea* (sinonime frazeologice); *Sarsailă, Scaraoschi, Talpa-iadului, Tălpoiul* (nume proprii); *bivol, iepuroi* (sinonime metaforice).

1.4.6. În același sens al utilizării „improprii" a termenilor, notăm și valoarea augmentativă a diminutivelor, valoare existentă și în limba vorbită. În exemplul: *cît era ziulica și noaptea de mare, ședeau singurei ca cucul* (151), raportul diminutiv-augmentativ este inversat, fapt subliniat și de epitetul *mare* acordat diminutivului. Alteori, sensul augmentativ al diminutivului este strict contextual. Uciderea cerbului în *Povestea lui Harap Alb* este numită diminutival: *Și chiar haidem, cu ajutorul Domnului, să isprăvim odată și t r e b u ș o a r a asta* (206); la fel poznele copilului în *Amintiri: iar cînd mă lăsa de capul meu, făceam cîte o d r ă g u ț ă d e t r e b u ș o a r ă ca*

[21] G. Ț. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 150.

aceea, de nici sfînta Nastasia Izbăvitoarea de otravă nu era în stare a o desface (51).

1.5. *Sintaxa și procedeele stilistice realizate la nivel sintactic*

1.5.1. *Sintaxa propoziției*

Majoritatea valorilor speciale care se remarcă în sintaxa propoziției sînt de sursă populară; mai puțin decît în sintaxa frazei, utilizarea acestora are drept scop realizarea unui efect de oralitate; construcțiile speciale pe care le vom menționa au, în genere, doar funcția de a marca, alături de alte mijloace, participarea afectivă sporită a vorbitorului (personaj) sau a autorului la acțiunea relatată.

— În această categorie se înscrie, de exemplu, construcția de origine populară de tipul *vine el tata*, care constă din formularea repetată a subiectului, printr-un pronume care dublează subiectul-substantiv[22]. Deși parțial gramaticalizată, construcția are valoare expresivă încă sensibilă. Ea nu este alcătuită dintr-o opoziție pronominală, deși a luat naștere printr-o exprimare de tip opozițional, așa cum remarca Jacques Byck. Două elemente vin să întărească efectul stilistic al construcției: anticiparea subiectului-substantiv printr-un pronume personal și topica inversată a acestui subiect repetat (uneori dislocat) față de predicat, pe care îl urmează. Remarcăm și faptul că o asemenea construcție presupune întotdeauna o intonație diferită de cea neutră. La Creangă, dublarea subiectului în această formă este destul de frecventă și cunoaște unele variații de topică: construcția poate apărea în forma obișnuită (verb — pronume personal — substantiv), cu subiectele separate de verb (substantiv — verb — pronume personal) sau cu cei trei termeni separați prin intervenția unui adverb: *a veni ea și vremea aceea* (222); *i-a veni el vreunul de hac* (218); *au prins ei acum dracii la minte* (247); *Harap Alb vede el bine unde merge treaba* (203); *Bate el Ivan în poartă cît ce poate* (247); *Suspină ea Moartea* (250); *te căptușește ea, Mărioara, acuș!* (41). Valoarea afectivă a ultimului exemplu este sporită, căci repetarea subiectului,

---

[22] Construcția fost remarcată de Al. Philippide, L. Spitzer ș.a. și studiată de Jacques Byck, în articolul *L'emploi affectiv du pronom personnel en roumain*, „Bulletin linguistique" V (1937), p. 15—32. (Cf. și vol. *Studii și articole*, București, EȘ, 1967, p. 114—130) și de Iorgu Iordan în *Stilistica limbii române*, ed. a 2-a, București, EȘE, 1975, p. 245—247; v. și *id., op. cit.*, p. 159—160.

pus de autor între virgule, este întărită și de faptul că personajul vorbește despre sine însuși la persoana a III-a[23].

— Tot de origine populară este și dativul etic, construcție care accentuează afectiv participarea la acțiune a naratorului, foarte frecventă în scrierile lui Creangă[24]. Pronumele personal de persoanele I și a II-a în dativ cu funcție afectivă poate fi utilizat simplu sau, atunci cînd valoarea sa expresivă este considerată slăbită, se dublează: *că bine* **mi** *te-am căptușit* (197); *de-abia* **mi**-*i lua pe Gerilă* (217); *iară tu să* **mi**-*o prinzi cum ți-i meșteșugul* (227); *găbuește păsărica,* **mi** *ț*-*o înșfacă de coadă* (227); *Și odată* **mi** *ț*-*o înșfacă ei* (228); *și răpede* **mi ți** *le-a înfulicat* (224); *și răpede-răpede* **mi ți** *le-a supt pe toate de-a rîndul* (224).

— Formele topice inversate sînt curente în sintaxa populară; acestea apar, mai ales, în variantele interogative și exclamative ale timpurilor și modurilor analitice sau ale diatezei reflexive: **prinde-l-voiu** *strigoiul cela* (39); **Bagat-ai** *în cap vorbele mele?* (148); **Gătitu-le-ați** *ceva...?* (21); **Pare-mi-se** *că știi tu moarea mea...* (76); *mai* **mîncat-ai** *sălăți de acestea* (199). Construcția este veche în limbă; conservată și azi în formele de imprecație, ea există și la Creangă în aceste situații: **mira-v-ați** *de... frumusețe-vă* (215); **dormire-ai** *somnul de veci, să dormi!* (25).

Schimbarea ordinii normale a cuvintelor nu este o trăsătură specifică sintaxei populare; atunci cînd utilizează inversiunile topice, Creangă le alege pe cele de tip popular[25], unele explicabile și prin preferința sa pentru repetiție: **de te-a învățat cineva,** *bine ți-a priit, iară* **de-ai făcut-o din capul tău,** *bun cap ai avut* (193); *Na!* **car** *mi-a trebuit,* **car** *am găsit* (140); *și* **mult** *să te înzilească, luminate crăișor, că* **mare** *norocire te așteaptă* (190).

— O mențiune specială merită, în opera lui Creangă, valorile timpurilor și ale modurilor verbale, uneori diferite de funcția lor curentă. Interferența de valori în domeniul verbului este caracteristică și limbii vorbite, dar la Creangă aceasta capătă uneori aspecte inedite. Amintim cîteva schimbări în utilizarea formelor verbale[26]:

---

[23] Cf. Iordan, *op. cit.*, p. 161, nota 1.
[24] *Ibid.*, p. 161.
[25] *Ibid.*
[26] O înregistrare a valorilor timpurilor și modurilor verbale există la J. Boutière, *op. cit.*, p. 204—205.

— viitorul în locul prezentului: *cam de cîți ani* **ăi fi** *tu!* (170). J. Boutière înțelege viitorul *ăi fi* ca pe un prezent *(ești tu)*; ni se pare, însă, mai exactă interpretarea formei ca pe un prezumtiv cu tema verbului absentă *(ăi fi fiind)*, deoarece sensul propoziției interogative este dubitativ;

— imperfectul indicativ cu valoare ireală, de condițional perfect: *dacă nu* **eram** *cu și cu Păsărilă, ce* **făceați** *voi acum!* (228) — „ce ați fi făcut?";

— conjunctivul prezent cu valoare de imperativ: *Ia* **să-i faci** *chica topor, spinarea dobă și pîntecele cobză* (221);

— conjunctivul perfect cu valoare condițională exclamativă: *ș-apoi* **să fi văzut** *pe neobositul părinte, cum umbla prin sat...* (17) — „dacă l-ai fi văzut";

— condiționalul optativ, mod al irealității, are uneori sens de indicativ (prezent sau perfect): *Oare nu cumva* **v-ați face** *și voi niște feciori de ghindă, fătați în tindă...* (221) — „vă faceți, v-ați făcut";

— conjunctivul are uneori, aparent, valoare de indicativ: *De la o vreme, prinzînd moș Bodrîngă la inimă,* **să nu înceapă** *a cînta din fluier o Corăbiască de cele frămîntate în loc? Noi atunci* **să nu ne întărtăm** *la joc? și așa o f i e r b e a m de tare, de nu ne-a j u n g e a casa* (66); *Eu atunci,* **să nu-mi caut** *de drum tot înainte?* (43). Contextul narațiunii este indicativul imperfect, de unde se poate deduce că și valoarea subjonctivelor negative, utilizate în formă interogativă, ar fi tot de indicativ (perfect sau imperfect). De fapt, însă, avem a face cu o construcție eliptică, în care lipsește verbul la indicativ și apare doar conjunctivul (al doilea verb): „moș Bodrîngă putea să nu înceapă a cînta?"; „noi puteam să nu ne întărtăm la joc?" etc.

1.5.2. *Sintaxa frazei*

1.5.2.0. Oralitatea de tip popular a stilului lui Creangă decurge dintr-o serie de procedee stilistice care se realizează cu precădere la nivel sintactic și lexical. Totuși, în sintaxa frazei lui Creangă există o categorie de particularități, comune cu sintaxa populară, „fapte de natură strict lingvistică"[27], pentru care nu se poate determina o valoare stilistică directă, deși ele contribuie la caracterizarea de ansamblu a stilului operei sale. În această situație se află,

[27] Iordan, *op. cit.*, p. 164.

alături de unele trăsături sintactice, și o bună parte a faptelor de lexic înregistrate în *Amintiri* și *Povești*.

1.5.2.1. La nivel sintactic, fără o valoare stilistică specială, înregistrăm în primul rînd predominarea *coordonării* asupra subordonării frazei. Coordonarea este raportul sintactic predominant și în sintaxa populară; am observat, de altfel, că în cadrul direcției savante, reprezentată în limba literară din secolul al XIX-lea de Odobescu și Hasdeu, structura savantă și foarte „construită"[28] a frazei se datora în special exploatării resurselor subordonării.

În limba operei lui Creangă, coordonarea apare atît în forma propozițiilor *juxtapuse*, cît și a celor legate prin *conjuncții*. Cea mai frecventă conjuncție este *și*, dar, uneori tot cu valoare copulativă, apar adversativele *iar* și *dar*. Paragrafe întregi se desfășoară aproape exclusiv în fraze cu propoziții coordonate, adesea paratactic: „Un fior rece ca gheața îi trece prin vine, picioarele i se taie, un tremur o cuprinde în tot trupul și ochii i se painjinesc" (128); „Atunci feciorul craiului își ie cele trebuitoare, sărută mîna tătîne-său, primind carte de la dînsul către împăratul, zice rămas bun fraților săi și apoi încalecă și pornește cu bucurie spre împărăție" (187).

Juxtapunerea nu apare numai la propozițiile copulative, ci și la cele adversative[29], unde *pauza* absolut necesară pentru înțelegerea textului este aceea care suplinește conjuncția: „Și dă el să descuie ușa, // nu poate; dă s-o desprindă, // nici atîta" (222). Alteori pauza izolează ultima propoziție juxtapusă, care devine astfel o concluzie a celorlalte: „Dascălul nu ne mai primea în școală, Irinuca nu ne putea vindeca, pe bunicul n-avé cine-l înștiința, merindele erau pe sfîrșite, // rău de noi!" (30)[30].

Coordonarea nu este independentă la Creangă de anumite valori ale repetiției: în cazul juxtapunerii, se repetă cuvintele, iar propozițiile juxtapuse iau o formă apropiată de enumerare; în cazul coordonării prin conjuncții, elementul care se repetă este cel relațional (de obicei *și*, *iar*). Juxtapunerea coordonatelor presupune existența unei pauze

---

[28] *Ibid.*; construcția predilect coordonată a frazei a fost relevată de toate cercetările asupra limbii lui Creangă: J. Boutière, G. I. Tohăneanu, G. Călinescu, Vl. Streinu sau Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*

[29] Cf. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 16.

[30] *Ibid.*

între ele, marcată grafic prin virgulă, ceea ce dă frazelor o intonație specifică. Particularitățile sintactice ale frazei lui Creangă nu sînt prin urmare independente de valoarea stilistică predominantă a textului, și anume de *oralitate*: variatele forme ale repetiției sau intonația presupusă de parataxă sînt elemente componente ale oralității.

Comună limbii lui Creangă și sintaxei populare este utilizarea conjuncției *și* la începutul frazelor, fără funcție sintactică propriu-zisă, ci doar ca element de continuitate la nivelul textului: este așa-numitul *și* „narativ" sau, în terminologia lui Iorgu Iordan, „conjuncție coordonatoare universală"[31]. În cursul narației, frazele sînt introduse în text cu conjuncția *și*[32]: „*Și* drumeața pornind, a mers iar un an de zile tot prin locuri sălbatice și necunoscute, pînă ce cu mare greu ajunse la Sfînta Vineri. *Și* aici i s-a întîmplat ca și la Sfînta Miercuri, numai că Sfînta Vineri i-a mai dat și ea un corn de prescure, un păhăruț de vin și o vîrtelniță de aur care depăna singură; *și* a îndreptat-o și ea la soră-sa cea mai mare, la Sfînta Duminică. *Și* de acolea drumeața pornind chiar în aceea zi..." (160).

Rolul conjuncțiilor narative, de legătură între fraze, îl au uneori în narația lui Creangă adverbele *atunci* și *apoi*[33]: „*Apoi* unul din ei vestește împăratului despre venirea noilor peținători... *Atunci* împăratul îi cheamă înaintea sa. Moșneagul, cum intră, se pleacă pînă la pămînt și stă la ușă smerit. *Iară* purcelul calcă înainte pe covoare grohăind..." (156).

Creangă introduce uneori propozițiile principale prin adverbe cu funcție conjuncțională și sens subordonator[34]; în construcția amintită, adverbul *unde* este urmat de o negație *(unde nu)*: „Aproape de Buna-Vestire *unde nu* dă o căldură ca aceea, și se topește omătul și curg pîrăiele ... Și *unde nu* pornește stînca la vale..." (30). Propozițiile presupun o intonație exclamativă. Valoarea afectivă puternică a construcției provine din cîteva transgresări ale unor restricții sintactice și lexicale: adverbul *unde* introduce de

---

[31] Iordan, *op. cit.*, p. 164.

[32] În text nu se repetă numai conjuncția narativă, ci, ca și în unele forme de dialog, sfîrșitul unei propoziții este reluat la începutul celei următoare.

[33] Iordan, *op. cit.*, p. 165—166.

[34] *Ibid.*, p. 162—163.

obicei propoziții subordonate, dar construcția discutată are sens independent; elementul introductiv are — independent — sens negativ, dar propozițiile introduse prin *unde nu* sînt accentuat afirmative; în fine, *unde* este adverb de loc, iar sensul propoziției în care apare temporal. Sensul contextual al construcției este, astfel, imprevizibil și deosebit de sensurile gramaticale ale elementelor sale constitutive: de la lipsa intonației, sens literal și negativ, către intonație interogativă, sens temporal și accentuat pozitiv.

1.5.3. *Repetiția și elipsa* sînt cele mai frecvente procedee stilistice la nivel sintactic.

Repetiția, caracteristică limbii vorbite, este și la Creangă o formă a oralității, indiferent de elementele lingvistice care se repetă. S-a remarcat[35] preponderența elementelor auditive asupra celor vizuale în stilul lui Creangă. Repetiția, de cele mai multe ori redundantă, constituie sursa primă a numeroase asemenea valori auditive, pe care le vom remarca în legătură cu alte procedee (dialogul, enumerarea, descrierea etc.). Se repetă la Creangă interjecții, pronume și, cel mai des, verbe. Interjecțiile sînt juxtapuse, iar repetarea lor prin alăturare are în vedere efecte strict sonore și, mai rar, sugestii de ordin onomatopeic: „Și atunci numai iaca un ciocîrlan șchiop se vede viind, cît ce putea: și *șovîlc, șovîlc, șovîlc!* se înfățișează înaintea Sfintei Duminici" (160); „*Na, na, na!* d-apoi pentru vrednicia lui mi l-a dat tata" (209); „Și odată pornesc ei *teleap, teleap, teleap!*" (219)[36].

Repetiția ia forma unor figuri etimologice în text: „Parcă-i un *boț chilimboț boțit*, în frunte cu un *ochiu*, numai să nu fie de *diochiu*" (216). Apropiată ca formă este repetiția semantică[37] (sinonimică); efectul acesteia este tot de ordin sonor: „Dar *trăind și nemurind*, te-oi sluji eu, măi badeo!".

Repetiția verbului are efect ritmic preponderent: „*Face* ea sarmale, *face* plachie, *face* alivenci, *face* papă cu smîntînă..." (130); „Dracul, cînd n-are *ce face*, știți *ce face*" (146). Nu întotdeauna se repetă același verb; ritmul se

---

[35] Cf. de ex.: Iordan, *op. cit.*, p. 147—150 și *Stilistica...*, p. 256—274; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 210—211; Tohăneanu, *op. cit.*, p. 11—37.

[36] Exemple în Iordan, *op. cit.*, p. 148—149.

[37] *Ibid.*, p. 150.

accelerează prin repetarea unor verbe diferite: „Și așa zicînd, *pune poalele-n brîu, își suflecă* mînicile, *aţiţă* focul și *s-apucă* de făcut bucate" (130). Alteori, însă, funcția repetării verbului este diferită; se creează în text o anumită monotonie ritmică, rezultată de obicei din repetarea verbului *a merge*: „Și *merg* ei o zi, *merg* două și *merg* patruzecișinouă" (194); „Și *merge* Ivan și *merge* și *merge*, pînă cînd pe însărate ajunge la curțile cele" (242).

O ultimă formă a repetiției nu mai privește planul autorului, ci reprezintă transpunerea aceluiași procedeu în planul vorbirii personajelor: repetarea unor fragmente în replicile succesive ale unui *dialog*. Obsesia sonoră îl face pe Creangă să-și construiască dialogul prin repetiție; ritmul devine mai lent, dar continuitatea crește, iar textul capătă o valoare auditivă sporită, absentă în limba curentă. Este un argument în plus în favoarea faptului că Ion Creangă nu *transcrie* limba vorbită, ci o re-creează. Numeroasele exemple se încadrează redundanței stilistice realizate la diverse nivele: „Da *ce-a fost* aici, copile? — *Ce să fie*, mămucă?... — *Și?* — *Și* frate-meu cel mare, nătîng și neastîmpărat cum îl știi, fuga la ușă, să deschidă. — *Ș-atunci?* — *Atunci* eu m-am vîrît iute în horn" (129); „— *Stăi* prietene, zise ist cu boii... *Stăi* puțin cu carul, c-am să-ți spun ceva. — Eu *aș sta*, dar nu prea vré el *să steie*. Da ce ai să-mi spui? — Carul dumitale parcă *merge singur*. — D-apoi... *mai singur*, nu-l vezi? — Prietene, *știi una?* — *Știu*, dacă mi-i spune." (140).

Elipsa este tot un procedeu pe care Creangă îl împrumută din limba vorbită, utilizîndu-l însă în forme complexe și în gradații savant construite, pe care sintaxa populară nu le cunoaște. Deși opusă ca formă repetiției, elipsa are, în fond, același efect: pe de o parte, accentuarea afectivă a cuvintelor repetate sau a celor care rămîn prezente în urma elipsei; pe de altă parte, apariția în frază a unui ritm inedit. La Creangă elipsa e legată și de prezența unor alte particularități, cu care este de obicei corelată: intonația impusă de elipsă, juxtapunerea propozițiilor etc.

Cea mai semnificativă pentru limba lui Creangă este elipsa verbului predicativ: „Atunci iepurele sare și dracul după el" (145); „Iaca ursul se trezește și după dînsul, Gavrile!" (202); „Ipate cu un gînd să se ducă... și cu zece nu" (174). Elipsa verbului predicativ se află la originea unor construcții în care rolul de predicat este atribuit inter-

Scanned with OKEN Scanner

jecției: „Asemenea cel mijlociu, *țuști!* iute sub un chersin" (126); „Dracul, neavînd ce-i face, *hușțiuluc!* în iaz" (144). Într-o formă cu verbul predicativ neelidat, interjecțiile ar avea pe lîngă verb funcția de complemente circumstanțiale: [*sare*] *țuști!*, [*se aruncă, sare*] *hușțiuluc! în iaz*. Prin elidarea verbului, asupra interjecției este trecută funcția predicativă, dar sensul expresiei elidate este încă simțit.

În fragmente mai largi, trecerea de la construcțiile cu verb la cele eliptice marchează gradarea, precipitarea acțiunii. Iată, de exemplu, fuga de la școală a copilului, urmărit de doi dintre colegii săi. Pînă la un punct al desfășurării frazei, propozițiile sînt complete: „doi hojmalăi *se* și *luase* după mine; și unde nu *încep a fugi*, de-*mi* *scăpărau* picioarele; și *trec* pe lîngă casa noastră și *nu întru* în casă, ci *cotigesc* în stînga și *întru* în ograda unui megieș al nostru // *și din ogradă în ocol și din ocol în grădina cu păpușoiu*, care erau chiar atunci prășiți de-al doilea, *și băieții după mine!*" (19). Dintr-un anumit moment al frazei verbul principalelor lipsește, iar elipsa marchează o precipitare în desfășurarea acțiunii narate, devenind un element de gradare a acesteia.

Alternanța de propoziții complete și eliptice de predicat caracterizează și un celebru pasaj, extras de asemenea din *Amintiri*: „Atunci eu **mă dau** iute pe-o creangă mai spre poale, și odată **fac**: Zup! în niște cînepă (...); *și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea*, pînă la gardul din fundul grădinii (...); *și ea după mine* pînă-n dreptul ocolului, pe unde **mi-era** iar **greu** de sărit; *pe de laturi, iar gard*, și hîrsita de mătușă **nu mă slăbea** din fugă nici în ruptul capului! *Cît pe ce* **să puie mîna** pe mine! *Și eu fuga și ea fuga, și eu fuga și ea fuga*: pînă ce **dăm** cînepa toată palancă la pămînt" (41). Propozițiile eliptice de predicat nu sînt grupate, spre deosebire de exemplul precedent, în finalul frazei sau al fragmentului: ele sînt răspîndite în cursul narării, care — astfel — se salvează de la monotonia ritmică pe care i-ar da-o elipsa generală a verbului. Intonația, marcată uneori prin virgulă *(mătușa Mărioara, după mine; pe de laturi, iar gard)* presupune de fiecare dată prezența unei pauze. Un ritm precipitat există totuși în final, în ultimul fragment al narației, unde propozițiile, coordonate cu conjuncția *și*, sînt *toate* eliptice de predicat

(și eu fuga și ea fuga, // și eu fuga și ea fuga). Chiar aceste ultime propoziții sînt separate, două cîte două, printr-o pauză în intonație, marcată grafic de virgulă; cum propozițiile au exact aceeași formă și sînt toate legate prin conjuncție, prezența virgulei poate fi considerată un element cert și *exclusiv intonațional*.

1.6. *Stilul*

În paragrafele consacrate lexicului și sintaxei, am analizat procedeele stilistice realizate la aceste două nivele. Completăm observațiile privitoare la stilul lui Creangă, ocupîndu-ne de cîteva dintre *procedeele compoziționale* din *Povești* și *Amintiri*: dialogul, formele interferenței de planuri între autor și personaje, descrierea, portretul și funcția enumerării[38].

1.6.1. *Procedee compoziționale în narație*

1.6.1.1. *Dialogul*

Din comparația între Creangă și Caragiale, pe care am prezentat-o în linii mari în capitolul introductiv, decurg cîteva particularități privitoare la stil. O primă constatare are în vedere tipul diferit de oralitate pe care îl dezvoltă cei doi scriitori: așa cum am observat, Creangă are o *oralitate de tip popular*, valorifică stilistic aspecte curente în sintaxa populară, în timp ce Caragiale își bazează umorul pe un vocabular original, dar de tip *suburban*, semidoct.

Din punct de vedere stilistic, interesează concluzia care se poate trage din această stare de fapt: atît la Creangă, cît și la Caragiale, umorul verbal al personajelor derivă din utilizarea unor vocabulare originale, fără importanță estetică în sine, numai cu funcție de caracterizare. Această detașare a autorilor față de limbaj, care este al personajelor, observată de Călinescu[39], implică o altă trăsătură comună celor doi scriitori: limbajul fiind al eroilor, desfășurarea narației are, și la unul și la celălalt, o *structură dialogică*. Faptul este mai evident la Caragiale, care își dramatizează în mare parte „momentele", chiar formal, transformîndu-le în mici scenete. Mai greu de observat este aceeași particularitate la Creangă, unde nu are aceeași frecvență și unde poveștile nu sînt formal și declarat dramatizate. Totuși, procedeul este identic și însumează majoritatea poveștilor. În *Povestea lui Harap Alb* în special,

[38] Cf. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 38–82, 83–113, 114–129.
[39] *Op. cit.*, p. 297.

dar și în *Ivan Turbincă*, *Dănilă Prepeleac* sau *Soacra cu trei nurori*, narația în planul autorului este redusă și ca spațiu, și ca varietate de expresie, rezumîndu-se de multe ori la repetarea acelorași formule-tip; ea evoluează, însă, prin amplele dialoguri dintre Harap Alb și celelalte personaje, izolate sau în grup, dintre Ivan Turbincă și draci ori Sfîntul Petru, sau dintre Dănilă Prepeleac, interlocutorii săi ocazionali și drac.

Spre deosebire, însă, de Caragiale, limbajul singur nu are la Creangă valoare comică. Bufoneria dialogului din *Ivan Turbincă* nu se datorează expresiilor utilizate în sine, ci faptului că — deși se desfășoară între Ivan, Sfîntul Petru și Dumnezeu — acesta are aspectul unei convorbiri între țărani. Creangă amestecă aici aspectul realist și cel fantastic (realist al limbajului și fantastic al referirii contextuale) în cadrul narației și *aceasta* este sursa umorului: „— Doamne, zise atunci Sfîntul Petre, spăriet; *ori* hai să ne grăbim, *ori* să ne dăm într-o parte: nu cumva ostașul cela *să aibă hărțag* și *să ni găsim beleaua cu dînsul*. Știi c-*am mai mîncat eu odată* de la unul ca acesta *o chelfăneală*“ (240). Și mai departe: „— Bună calea, Ivane, zise Dumnezeu. Dar *cînți, cînți, nu te-ncurci*. — Mulțumesc dumneavoastră, zise Ivan tresărind. *Dar de unde știi așa de bine* că mă cheamă Ivan? — *D-apoi dacă n-oiu ști eu, cine altul are să știe?* răspunse Dumnezeu. — *Dar cine ești tu*, zise Ivan cam zborșit, *de te lauzi că știi toate?*“ (241).

Într-un basm de asemenea fantastic, *Povestea porcului*, la fel se desfășoară dialogul dintre moșneag și împărat sau străjeri: „*Da ce-i* acesta, moșule? zise unul din ei. — *D-apoi* acesta mi-e feciorul, care *se prinde* c-a face podul împăratului. — *Doamne, moșule, Doamne! multă minte îți mai trebuie*, zise un străjeriu bătrîn; *se vede că ți-ai urît zilele. — Apoi dă, ceea ce-i scris omului, în frunte-i este pus* și *tot de-o moarte are să moară cineva*. — Dumneată, moșule, cum vedem noi, *cauți pricină, ziua-n amiaza mare, cu lumînarea*, ziseră străjerii. — *D-apoi* asta nu vă privește pe d-voastre; *ia mai bine păziți-vă gura* și dați de știre împăratului c-am venit noi, răspunse moșneagul“ (156). Exemplul de față amintește o altă particularitate a dialogului, exemplificată mai sus *(**1.4.3.**)*: replicile sînt uneori alcătuite exclusiv din expresii idiomatice succesive.

Menționăm încă o trăsătură apropiată, exemplificată de asemenea mai sus *(**1.5.3.**)*: preferința lui Creangă pentru

desfășurarea narației prin dialog duce la unele exagerări în sensul redundanței. Replicile succesive reiau fragmente din replica anterioară a interlocutorului, astfel încît dialogul devine în fapt o formă deghizată a repetiției și se înscrie în aceeași linie cu enumerația redundantă (*infra*, **1.6.1.3.**) — aspectul pe care îl ia întotdeauna enumerarea la Creangă, indiferent de funcția sa imediată.

1.6.1.2. *Forme ale interferenței dintre planurile autorului și personajelor*

Interferența dintre planul vorbirii autorului și cel al vorbirii personajelor are întotdeauna scopul de a evita monotonia și unilateralitatea desfășurării narației. Iorgu Iordan vede în schimbările formale de persoană a verbului și a pronumelui o manifestare în plus a oralității stilului, alături de intonația exclamativă sau interogativă, interjecție, lungirea afectivă a vocalei ori repetiție[40]. Lărgind sfera oralității, monografia citată a lui G. I. Tohăneanu[41] încadrează fenomenele la care ne referim într-un capitol pe care îl numește „stilistica participării". Evident, impresia de participare mai puternică a autorului la evenimentele narate este unul dintre efectele imediate ale modificării sistemului personal la pronume și la verb. Trebuie, însă, subliniat faptul că interferența de planuri este o formă complexă de accidentare a narației în pur stil indirect și că ea *nu* reprezintă un punct comun între povestirea lui Creangă și povestirea populară, tocmai datorită caracterului complex și elaborat al acestor forme.

O primă modalitate de evitare a monotoniei narației în stil indirect la persoana a III-a o constituie introducerea unor comentarii exclamative și interogative care aparțin tot autorului și care nu presupun vreo modificare în sistemul stilurilor vorbirii. Impresia produsă de aceste comentarii este că autorul, retras în afara evenimentelor narate, se obiectivizează, situîndu-se oarecum pe poziția cititorului-auditor, căruia comentariile — în forma în care sînt făcute — ar putea să-i aparțină în egală măsură: „Fiul craiului, *ce era să facă?* îi spune toate cu de-amănuntul, *căci, dă, care om nu ține la viață înainte de toate?*" (197); „Nu-i vorbă că știa Vidma ce-o așteaptă, dar *ce era să facă?*" (250); „Și cînd se uită fata, *ce să vadă?* Ograda

[40] *Op. cit.*, p. 142—144.
[41] *Op. cit.*, p. 187—215.

se umpluse...“ (237); „Bucuria caprei nu era proastă. Dar cînd s-apropie bine, *ce să vadă?*“ (128). Exemplele se referă la cea mai simplă formă de detașare a autorului de propriul său plan narativ, căci nu presupun modificări în sistemul persoanelor: relatarea se menține la persoana a III-a. Interogația retorică apare, ca mijloc de dramatizare a acțiunii, și în narația populară. De altfel, toate „accidentările“ în cadrul stilului indirect al povestirii, care există atît la Creangă, cît și în narația populară, nu sînt altceva decît forme de personalizare a narației, în sensul participării mai active a autorului la evenimentele relatate[42].

Adeseori, însă, comentariile interogative și exclamative sînt formulate, fără adresă precisă, la persoana a II-a cu sens general, deci comportă o trecere de la persoana a III-a a narației în stil indirect către persoana a II-a, specifică în principiu stilului direct; forma este intermediară între *dialogul fictiv* și *expunerea adresată*: „Și cînd colo, *ce să vezi?* toți erau cu părul, cu barba și cu mustețele pline de promoroacă...“ (222).

Această tendință către persoana a II-a, în context narativ de stil indirect la persoana a III-a, se manifestă la Creangă sub formele *autoadresării* și *dialogului fictiv*, cum le numește Iorgu Iordan. Autoadresarea și dialogul fictiv sînt procedee înrudite, care au drept efect crearea unei diferențe de plan (autor — interlocutor sau autor — personaje). Ele constau în schimbarea persoanei față de persoana verbală sau pronominală la care se desfășura povestirea pînă în momentul respectiv: persoana a III-a (din narația normală, neutră din punctul de vedere al aspectului personal) sau persoana I (din narația de tip memorialistic) sînt înlocuite cu persoana a II-a, iar în text se creează o aparență de dialog. Denumirea de „dialog“ este oarecum abuzivă în această împrejurare, căci nu în toate cazurile poate fi presupusă prezența unui interlocutor fictiv. Accidentarea narației există, însă, iar cele două procedee compoziționale dau povestirii lui Creangă un deosebit relief. Să se observe că formele nu sînt curente în vorbirea populară, și că reprezintă o modalitate de

[42] Cf. I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române. Stil, stilistică, limbaj*, București, EARSR, 1973, p. 109—116.

„forțare" a oralității dincolo de limitele pe care vorbirea populară le-a pus la dispoziția scriitorului.

Dialogul fictiv presupune, de cele mai multe ori, un partener al povestirii. Cînd, în *Amintiri*, Creangă notează: *„Peste cîteva zile după asta, auzim că Nică Oșlobanu s-a dus să învețe la școala catihetică din Folticeni, v o r b ă s ă f i e"* (56), ultima parte a frazei se adresează, în mod evident, ascultătorilor, deveniți ad-hoc interlocutori. Uneori, interlocutorul rămîne fictiv: *„Eu atunci, să n u - m i c a u t d e d r u m t o t î n a i n t e?"* (43); *„se strînsese lumea ca la comédie împrejurul nostru, dă, i a r m a r o c n u e r a?"* (45); alteori, însă, el este însuși eroul povestirii, căruia autorul i se adresează direct: *„Și cînd căuta mama să zmîntînească oalele, z m î n t î n e ș t e, S m ă r a n d ă, d a c ă a i c e!"* (39); *„Cînd se scoală baba în zori de ziuă, i a n u r o r i d a c ă a i d e u n d e!"* (121).

Se observă că în *toate* cazurile schimbarea persoanei este însoțită de apariția intonației exclamative sau interogative, caracteristică definitorie a stilului *direct*, iar nu a celui indirect; existența intonației constituie în text elementul suplimentar, care subliniază tendința către o exprimare directă, de tipul adresării prin dialog.

Autoadresarea (numită de Iorgu Iordan și *autodialog*) este un caz particular al situației precedente, apărînd în contextul narației memorialistice la persoana I, deci atunci cînd interlocutorul fictiv e însuși autorul; dialogul se marchează în text fie prin persoana a II-a, fie printr-un vocativ *(băiete, bade)*, fie chiar prin numele propriu *(Ioane)*: *„Mai pasă de* **ține minte** *toate cele și acum așa, dacă* **te slujește** *capul,* **bade Ioane**"; *„Apoi* **lasă-ți, băiete,** *satul, cu tot farmecul frumuseților lui și* **pasă** *de* **te du** *în loc străin și așa depărtat, dacă* **te** *lasă pîrdalnica de inimă. Și doar* **mă și sileam eu,** *într-o părere,* **s-o fac** *a înțălege pe mama că* **pot să mă bolnăvesc** *de dorul ei..."* (75).

Uneori dedublarea merge și mai departe, iar în același text autorul apare marcat o dată prin pronumele de persoana I (*eu, mea*) și altă dată prin pronumele de persoana a II-a *(tu)* sau vocativul *Ioane*: *„Și mai bine* **să rămîi** *pe loc,* **Ioane, chiteam** *în mintea* **mea** *cea proastă, decît* **să plîngi** *nemîngîiet și* **să te usuci** *de dorul cui* **știu eu,** *văzînd cu ochii!..."* (74).

Un efect apropiat îl are *expunerea adresată*, care reduce și ea diferența dintre planul naratorului și acela al citi-

torului: „*Ei, ei! Apoi* **zi** *că* **nu-ţi venea să porneşti** *la drum, mai ales în luna lui mai, cu asemenea om vrednic şi deapururea vesel*“ (98). Este, în fond, tot o formă de dialog fictiv, dar interlocutorul nu mai poate fi precizat: el nu mai este nici autorul însuşi, nici un alt erou al naraţiei; expresia se apropie de sensul persoanei a II-a cu înţeles general.

Deşi nu-i este specific, Creangă utilizează în acelaşi scop al atenuării diferenţelor dintre planurile naraţiei unele forme de *stil indirect liber*. Prin aceleaşi modificări ale sistemului pronominal şi verbal, ca şi ale sistemului deicticelor (pronume demonstrative sau adverbe), se realizează interferări — în planul autorului — ale unor enclave care aparţin de fapt planului personajelor: „*Oamenii săriră, buimaci, care dincotro, crezînd că-i foc, ori ne taie cătanele, D o a m n e f e r e ş t e !*“ (72); „*Şi de aici supărarea părintelui Oşlobanu ajunsese la culme; să nu vadă sămînţă de călugăr pe la biserica lui, c ă - i p o t o p e ş t e !*“ (56); „*Bunicul însă era aşezat la mintea lui; îşi căuta de trebi cum ştia el şi lăsa pe bunica într-ale sale, c a u n c a p d e f e m e i e c e s e g ă s e a*“ (28).

În toate aceste forme, se menţin elemente ale unei intonaţii de stil direct sau, cel puţin, elemente lexicale care aparţin limbii vorbite: *Doamne fereşte !, că-i potopeşte !, cap de femeie* etc.

1.6.1.3. *Descrierea şi portretul*[43]*; funcţia stilistică a enumerării*

A fost remarcată de toţi cercetătorii stilului lui Creangă valoarea auditivă a textului său, foarte accentuată în comparaţie cu slabele valori vizuale.

Opera lui Creangă nu cuprinde descrieri propriu-zise, şi nici portrete numeroase. Vladimir Streinu observa[44] „epicul pur al creaţiei“, marea viteză de desfăşurare a *Poveştilor* şi *Amintirilor*, care nu dă loc descrierilor sau analizelor. În economia compoziţională a *Amintirilor*, descrierea ocupă un loc convenţional, evident „căutat“: toate cele patru capitole ale *Amintirilor* se deschid cu cîte o descriere (a satului, a casei părinteşti, din nou descrierea satului şi a mînăstirilor din împrejurimi, în sfîrşit — descrierea Ozanei şi a Cetăţii Neamţului).

---

[43] Cf. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 114—118.
[44] *Op. cit.*, p. 185.

Caracterul prin definiție static al descrierilor ar întrerupe fluxul narațiunii, ceea ce explică în oarecare măsură plasarea lor la începutul capitolelor. Pe de altă parte, caracterul fantastic al basmelor și poveștilor nu dă loc intercalării de descrieri: imaginația fantastică a lui Creangă este, practic, inexistentă, iar ceea ce interesează în primul rînd în basmele sale este acțiunea.

Atunci cînd apar, descrierile au la Creangă un caracter convențional, deși se poate observa în unele cazuri o grijă deosebită pentru structura ritmică a frazelor care intră în componența unor astfel de pasaje[45]. Alteori, însă, Creangă evită declarat descrierea, în special descrierea de peisaj, printr-o formulă finală cu caracter concluziv[46]: „Iară vevericele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plîngeau în pumni, blăstemîndu-și ceasul în care s-au născut. *Mă rog, foc de ger era: ce să vă spun mai mult!*" (214).

Formulele fixe sau expresiile idiomatice ajung uneori să înlocuiască descrierea propriu-zisă: „*mai ales că acum* **e o frumuseță** *afară la cîmp,* **de turbă haita!**" (102).

G. Tohăneanu observă că scriitorul folosește uneori descrierea de peisaj pentru evoluția ulterioară a narației: descrierea nopții din *Dănilă Prepeleac* este numai un prilej de a aduce în convorbirea dintre erou și drac luna, care va juca apoi un anumit rol în povestire. Dar, chiar așa, peisajul este complet lipsit de culoare, luînd forma unei serii de personificări: „Nu trecu mult și ziua *se călători*. Cerul era limpede și luceferii sclipitori *rîdeau* la stele, iară luna, *scoțînd capul* de după dealuri, *se legăna* în văzduh, luminînd pămîntul" (148).

Descrierile de interioare sînt substituite de Creangă cu *enumerarea,* iar procedeul este foarte frecvent, atît în *Povești,* cît și în *Amintiri*. Descrierile gospodăriilor lui Dănilă Prepeleac, Stan Pățitul sau a atelierului lui Pavel Ciubotarul sînt simple enumerări de obiecte utilitare, necesare respectivelor domenii de activitate. Descrierile capătă astfel un pronunțat caracter didactic și reprezintă materializarea unei puternice tendințe către expresia concretă,

---

[45] Tudor Vianu analizează ritmic descrierea Ozanei din capitolul al IV-lea al *Amintirilor* sau începutul capitolului al II-lea; cf. *Arta prozatorilor români,* loc. cit., vol. I, p. 156—158.

[46] Tohăneanu, *op. cit.,* p. 114—116.

pe care am observat-o în numeroase particularităţi ale limbii şi stilului lui Creangă.

Interiorul casei lui Pavel Ciubotarul este compus numai din uneltele meseriei sale: „Pavăl era holteiu şi casa lui destul de încăpătoare: laiţi şi paturi de jur împrejur; lîngă sobă, altul; şi toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi şi noapte, se proslăvea pe cuptior, între *şanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu,* şi alte *custuri tăioase, muşchea, piedecă, hască şi clin, ace, sule, cleşti, pilă, ciocan, ghinţ, piele, aţă, hîrbul cu călacan, cleiu* şi tot ce trebuie unui ciubotar" (57).

Cîrciuma din Rădăşeni este descrisă la fel, pe un spaţiu cu mult mai larg, enumerarea atingînd aici proporţii pe care nu le mai are nicăieri în scrierile lui Creangă: „Într-un colţ al odăii, *cîteva merţe de fasole;* în altul, *sămînţă de cînepă;* în al treilea, *o movilă de mere domneşti şi pere de Rădăşeni,* care trăiesc pînă pe după Paşti; în al patrulea, *mazăre şi bob,* despărţite prin o scîndură lată, iar alături nişte *bostani turceşti;* într-o putină, *pere uscate şi dulci ca smochinele;* mai încolo, *un teanc de chite de cînepă şi de in;* pe-o grindă, *călepe de tort şi lînuri boite fel de fel pentru scoarţe şi lăicere;* apoi *cîlţi, buci şi alte lucruri,* zăhăite prin cele poliţi şi colţare, ca la casa unui gospodar fruntaş de pe vremea aceea" (65).

Chiar obiceiurile rituale descrise iau aceeaşi formă[47]. În *Soacra cu trei nurori,* de exemplu, ceremonia de înmormîntare prefigurată de nurori în faţa soacrei încă vii are aspectul unei enumerări de momente şi obiecte, în ordinea succesivă a apariţiei lor în ritualul de înmormîntare: „şi după aceea începură a scoate din lada babei *valuri de pînză,* a-şi da ghiont una alteia şi a vorbi *despre stîrlici, toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinele ori oaia de dat peste groapă, despre strigoi şi cîte alte năzdrăvănii înfiorătoare*" (122).

Creangă are o adevărată voluptate de a enumera, care a fost de multe ori observată în legătură cu stilul său. Enumerările au, însă, un caracter redundant din punct de vedere stilistic: odată începută, enumerarea dă impresia că nu se mai poate opri, creează în text un ritm, şi de aceea autorul are nevoie de apariţia finală, în frază, a unui ultim element din enumerare, fără sens precis, gene-

[47] Cf. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 204.

ralizator și concluziv în același timp: *și cîte alte năzdrăvănii, și tot ce trebuie unui ciubotar, și alte lucruri, și cîte alte lucruri ce trebuiesc omului gospodar* etc. Ultimul element nu mai aduce nici o nouă informație, față de seria precedentă a obiectelor enumerate; el este, din acest punct de vedere, redundant, avînd doar funcția de a încetini ritmul frazei printr-o clausulă finală. Chiar în cazul descrierilor se poate, deci, vorbi la Creangă mai curînd de prezența unor elemente auditive, decît a unora vizuale.

Portretele[48] se află într-o situație asemănătoare. Cele „neutre" nu-i reușesc lui Creangă. Davidică din Fărcașa, de exemplu, este redat în trăsături prea generale pentru a putea fi fixat, iar la aceasta contribuie utilizarea epitetelor ornante și generalizatoare sau a comparațiilor foarte curente: „De-a mai mare dragul să fi privit pe Davidică, flăcău de munte: cu barba în furculiță și *favorițe frumoase;* cu *pletele creț și negre ca pana corbului;* cu *fruntea lată și senină;* cu *sprincenele tufoase;* cu *ochii mari negri ca murele și scînteietori ca fulgerul;* cu *obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare*" (59).

Mai reușite sînt personajele grotești din *Povestea lui Harap Alb*, în descrierea cărora autorul apelează la trăsături caricaturale, accentuînd anomaliile eroilor; în descrierea lui Gerilă, de exemplu, ceea ce se reține este exacerbarea anumitor trăsături (care dau autorului și prilejul unor variații onomastice: *Buzilă*): „Ș-apoi afară de aceasta omul acela era ceva de spăriet: avea niște urechi clăpăuge și niște buzoaie groase și dăbălăzate. Și cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea de desupt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele (...) Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tremura de tare parcă-l zghihuia dracul" (214).

Altfel, însă, Creangă înlocuiește portretele prin mișcare, iar atunci cînd o calificare sau o descriere cît de sumară este necesară — prin *expresii populare* care suplinesc fie trăsături fizice, fie morale ale eroilor. Dănilă Prepeleac — „omul nostru era un om de aceia, căruia-*i mîncau cînii din traistă*" (139); crîșmărița din Rădășeni „*era și frumoasă,*

[48] G. I. Tohăneanu, *op. cit.*, p. 116—117.

bat-o hazul s-o bată" (64), iar referirea în aceeaşi tonalitate la bărbatul ei completează portretul: Ş-apoi măritată de curînd după un vădăoiu bătrîn ş-*un „Lă-mă mamă", cum e mai bine de tras la om în gazdă* (64); „D-voastră, cinstiţi oaspeţi, se vede că *paşteţi boboci* („sînteţi naivi") de nu vă pricepeţi al cui fapt e acesta" (210).

Lipsa descrierilor şi a portretelor, în forma lor canonică, este la Creangă justificată de caracterul prin excelenţă narativ al speciilor literare abordate şi prin atenţia deosebită acordată acţiunii; căci pauzele în fluxul narativ sînt evitate în mod deliberat de Creangă; acesta preferă o formulă scurtă sau o expresie idiomatică explicativă întreruperilor pe care descrierea de orice tip le-ar implica în desfăşurarea naraţiunii.

1.7. Am urmărit, în analiza limbii şi a stilului lui Creangă, dominanta operei sale: oralitatea de tip popular, în acelaşi timp rezultat al unei minuţioase elaborări. În toate compartimentele limbii (în special în faptele de lexic şi sintaxă), ca şi în toate elementele de stil pe care le-am menţionat, frapează acest caracter „lucrat" al expresiei, fapt mai puţin curent într-o operă narativă în proză, de felul aceleia a lui Creangă.

Stilul scriitorului se caracterizează, astfel, printr-o acumulare de fapte particulare în special limbii vorbite şi mai puţin celei scrise. Transpunerea, într-o manieră proprie, a acestor elemente de oralitate în textul literar reprezintă originalitatea stilului lui Creangă.

2. I. L. CARAGIALE

2.1. *Introducere*

Am analizat, în prima parte a acestui capitol, tipul de oralitate valorificat în opera lui Creangă, stabilind caracterul funcţional mai restrîns al limbajului său faţă de Caragiale; „restrîngerea" are în vedere faptul că funcţia principală a limbajului este, în opera lui Creangă, limitată la descriere şi rezultă din lipsa unor diferenţe lingvistice esenţiale între planul autorului şi planul personajelor. Nu trebuie, însă, neglijat nici un alt aspect: personajele lui Creangă există nu numai prin acţiune, ci şi prin limbă, dar modalitatea lor de exprimare rămîne de obicei nediferenţiată, aceleaşi procedee sau funcţii — de multe ori

Scanned with OKEN Scanner

comune cu ale limbajului popular — putînd fi identificate la diferiți eroi ai *Poveștilor* și *Amintirilor*.

Ne vom ocupa, în analiza stilului lui Caragiale, doar de cîteva dintre trăsăturile specifice ale operei sale, oprindu-ne asupra acelora pe care le considerăm dominante în evoluția întregii proze literare românești : mijloacele utilizate pentru realizarea comicului verbal și inovația lui Caragiale în ceea ce privește structura compozițională a textului în proză.

O parte dintre aceste trăsături de stil specifice scriitorului privesc, deci, modalitățile de inovație în domeniul prozei narative, constituită în aspectul său modern abia odată cu opera lui Caragiale.

Dominanta stilistică analizată pînă acum cu precădere în studiile de specialitate se referă la procedeele prin intermediul cărora ia naștere comicul de limbaj al personajelor. Ea a fost formulată întîi de Tudor Vianu[49] și îl plasează pe Caragiale, din punct de vedere stilistic, în opoziție cu Creangă : între limbajul autorului și acela al personajelor se poate stabili o *distincție*, ceea ce determină pentru opera scriitorului existența *unei funcții* mai extinse a limbajului. În această trăsătură distinctivă, Tudor Vianu vede sursa celor mai multe procedee ale comicului verbal la Caragiale și la fel procedează majoritatea studiilor care i-au urmat.

Concluzia care se impune este că, la Caragiale, se dezvoltă în planul personajelor un tip de oralitate care nu caracterizează în același timp și planul autorului : apar forme orale suburbane și fals neologice, în sensul unei incomplete sau eronate adaptări a neologismului la sistemul limbii literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Procedeul devine cu atît mai semnificativ, cu cît, în momentul în care utilizează Caragiale deformarea cu funcție stilistică a neologismului, limba literară fixase o formă definitivă marii majorități a neologismelor romanice sau neolatine (cele mai frecvente și, deci, cele mai atinse de deformările semiculte). În *acest* sens se poate vorbi de o lărgire a funcției limbajului la Caragiale, în comparație cu Creangă.

Deformarea neologismului ca sursă de comic verbal nu apare, în limba română literară, odată cu Caragiale. Iro-

---

[49] Tudor Vianu, *Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale*, în vol. *Probleme de stil și artă literară*, București, ESPLA, 1955 și în *Studii de stilistică*, loc. cit., p. 244—262.

nizarea personajelor prin limbaj (de multe ori chiar în special prin *neologism*) există, în forme mai puțin evoluate și prelucrate, în comediile lui C. Facca, în piesele lui V. Alecsandri sau B. P. Hasdeu (*Trei Crai de la Răsărit*, de exemplu). Dar între momentul Facca sau, chiar, Alecsandri[50] și cel în care scrie Caragiale, în limba literară se produsese o mutație lexicală în strînsă legătură cu funcția stilistică a neologismului: curentul neologismelor se extinsese aproape în toate păturile sociale, cuprinzînd categorii pe care nu le atingea în deceniile precedente, iar aceste medii sociale aflate în contact recent cu neologismul încep să se caracterizeze tocmai printr-o mai accentuată sau mai scăzută receptivitate și adaptabilitate la limbajul neologic. Asistăm, deci, către sfîrșitul secolului al XIX-lea, la o nouă fază a procesului de adaptare a neologismului, transpus însă în sfere mai largi de vorbitori față de prima perioadă a pătrunderii sale masive în limbă (1830—1850). Astfel devine posibilă la Caragiale, mai mult decît la predecesorii săi pe aceeași linie, *„autocaracterizarea" personajelor prin limbaj*.

2.2. *Fonetica*

O analiză lingvistică a operei lui Caragiale va fi deosebită de a tuturor predecesorilor și chiar de a scriitorilor contemporani cu el. Diferența rezidă în faptul că toate particularitățile deosebite de norma limbii literare, regionalisme și arhaisme (cu excepția cîtorva muntenisme) apar în limbajul personajelor și lipsesc în pasajele autorului. Aspectele lingvistice care reprezintă „derogarea" de la norma literară, fixată la acest sfîrșit de secol în liniile sale generale, nu sînt întîmplătoare, ci apar totdeauna cu valoare stilistică, servind unuia dintre aspectele amintite ale funcției limbajului. Subliniem, însă, faptul că nu mai există, în limba lui Caragiale, derogări de la norma limbii literare în sensul arhaismului, decît în măsura în care anumite particularități regionale reprezintă conservări ale unor fonetisme vechi.

---

[50] Comediile la care se referă observația noastră datează aproximativ din anii 1850—1860; după 1860, Alecsandri n-a mai scris piese în care sursa comicului să fie de natură lingvistică.

2.2.1. *Particularităţile regionale muntenești*[51] reprezintă singurul aspect fonetic general în limba operei lui Caragiale, fiind relativ uniform repartizate în limbajul autorului şi în acela al personajelor. O oarecare diferenţă se poate, totuşi, stabili, în sensul că regionalismele din limbajul autorului sînt cele mai general răspîndite, mai „neutre" din punctul de vedere al specificului dialectal şi, în orice caz, au în graiul muntenesc cea mai mare frecvenţă. (Alături de iotacizarea verbelor la indicativ prezent şi conjunctiv, în planul autorului nu s-ar mai putea cita decît formele cu pronunţare palatalizată ale anumitor consoane, după care *ă>e*) :

— Consoanele *ș*, *j* au în graiul muntenesc o pronunţare palatală, ceea ce determină modificarea *ă>e*. Alături de iotacizarea verbelor, această particularitate este cea mai frecventă în limba operei lui Caragiale, comună limbajului autorului şi personajelor : *birje* (II, 53, 232), *grije* (III, 20) ; formele cu consoană palatalizată alternează, însă, cu fonetismele literare chiar la aceleaşi cuvinte : *birjă* (II, 145), *pătimașă* (III, 170)[52].

— Iotacizarea verbelor la indicativ şi conjunctiv prezent coexistă cu formele neiotacizate, uneori pe aceeaşi pagină : *să spuie* (II, 36), *să se-ntinză* (I, 30), *eu să mă pui în poblic* (I, 16), *nu vream să le spui* (id.), *scoț* (I, 34), *să-mi ție* (I, 33), *nu crez* (I, 34), *văz* (I, 18), *să n-auză* (I, 19), *să răspunză* (II, 191), *să-şi piarză răbdarea* (II, 145), *să se-nchiză* (II, 159), *să se repează* (II, 159), *să țiu* (II, 205), *să te-auză* (II, 216). Foarte multe dintre formele iotacizate sînt analogice, eventual formaţii intenţionat exagerate în sensul iotacizării cum ar fi : *să ni-l trimeață* (II, 217), *să nu pați vun conflict* (I, 52), *să prevază* sau *surprinz* (ultimele două comice fiindcă sînt neologisme, deformate după verbul de bază).

— Formele regionale ale prepoziţiilor şi conjuncţiilor

---

[51] Pentru o înregistrare completă a fonetismelor regionale, cf. Theodor Hristea, *Elemente regionale în limba operei lui I. L. Caragiale*, CILRL, II, Bucureşti, 1958, p. 191—229, de unde este reprodusă şi o parte a exemplelor.

[52] Am utilizat ediţia I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, Bucureşti, ESPLA, 1959 ; vol. II, ESPLA, 1960 ; vol. III, EL, 1962 ; vol. IV, EL, 1965, ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu ; cifrele din paranteză reprezintă volumul şi pagina.

alternează cu aspectul fonetic literar : pe lîngă *de, pe, prin, printre, după, precum, dacă* sînt utilizate prepoziţiile sub aspect fonetic muntenesc : *dă* (III, 563), *pă* (I, 31), *pîn* (III, 59, 66, 156), *pîntre* (III, 155, 157), *păcum* (III, 157), *daca* (II, 158 ; II, 205 ; III, 63), *despre* „dinspre" (III, 157) sau, în forme cu vocale elidate : *d-aia* (III, 162), *p-atunci* (III, 63), *p-aci ţi-e drumul* (III, 156), *d-abia* (III, 157).

2.2.2. *Particularităţile moldoveneşti* nu apar decît cu funcţie stilistică, în cele cîteva schiţe localizate în Moldova şi *numai* în limbajul personajelor. Caragiale înregistrează doar formele regionale cele mai frecvente şi mai uşor identificabile de către lector ca moldovenisme, funcţia apariţiei lor în planul personajelor fiind aceea de a completa aspectele comice ale limbajului :

— foarte rar este notată palatalizarea labialelor : *da nu zghera* (II, 40) ;

— diftongul *-ęá* > *è* : *mè* (II, 50), *cafinè* (id.), *prè* „prea" (II, 56) ;

— *ă* protonic > *a* : *capatat* (II, 51), *aparare* (II, 54), *împacat* (II, 55), *magariule* (II, 80), *macar* (II, 81), *ţaranii* (III, 137) ;

— *e* protonic sau în cuvinte neaccentuate > *i* : *pitrecut* (II, 51), *agrisori* (II, 53), *trii* (id.), *di* (ib.), *pi* (II, 79), *ci* „ce" (II, 81) ;

— uneori, apare fonetismul vechi şi regional *ĝ* pentru mai noul *j* : *se duce dracului giudeţul* (II, 54), *pi gios* (III, 136), *(spate) gios* (II, 53) ;

— pronunţarea dură a seriei consonantice *ş, j, ţ, z, r*, după care *e* > *ă* : *mişălule* (II, 81), *douăzăci* (II, 56), *înţăleg* (II, 81) sau chiar neologismul pronunţat regional : *monşăr* (III, 137) ;

2.2.3. Dintre *regionalismele ardeleneşti*, Caragiale utilizează doar cîteva, în ciclul de schiţe *Un pedagog de şcoală nouă* :

— palatalizarea dentalelor *d, t, n* < *g', k', ń* : *gheparte* (II, 26), *răspunghe* (id.), *aghiţiunea* (id.), *aminke* (id.), *pe kine* (II, 25), *migne* (II, 457) ;

— africata *ĝ* se fricatizează la *j*, iar *ĉ* la *ş* : *i-oi lunji eu urechile* (II, 25), *pedagoji* (II, 26), *jenăraţiunile* (II, 28), *în jenăre* (II, 19), *lojica* (id.), *corşitură* (II, 20).

2.2.4. Se poate observa că regionalismele fonetice nu prezintă o prea mare variaţie. Caragiale nu are nevoie de transcrierea fonetică a vorbirii personajelor, ci de sugestia

pe care reluarea cîtorva particularităţi, mereu aceleaşi, o realizează, individualizînd personajele. Acolo unde autorul a încercat o transcriere mai exactă a pronunţării, în schiţa *Un pedagog de şcoală nouă*, avem a face cu singura împrejurare în care lectura este obositoare, iar monotonia şterge din efectele comice.

2.3. *Morfologia*

În morfologie, particularităţile regionale se limitează la înregistrarea unor forme ale pronumelor şi adjectivelor demonstrative sau ale timpurilor verbale specifice Munteniei:

— Formele muntenești *ăsta, asta, ăştia, astea, ăla, aia, ăia, alea* capătă în limbajul personajelor lui Caragiale o nuanţă stilistică evident depreciativă[53]. Replica lui Trahanache, de exemplu: *Dă-mi în scris pe Gagamiţă* **ăla,** *să nu-i uit numele* (I, 182) este ironică şi depreciativă în acelaşi timp, aşa cum o dovedeşte şi deformarea numelui propriu. În limba lui Jupîn Dumitrache, forma regională a pronumelui demonstrativ, articulat ca şi cînd ar fi substantiv, notează revolta şi dispreţul faţă de eroul întîmplării povestite, calificat de altfel în acelaşi sens şi prin epitet: *mă pomenesc cu* **un ăla,** *un bagabond de amploiat* (I, 15). Alteori, restul calificativelor contextuale lipsesc, dar sensul depreciativ al demonstrativului rămîne la fel de clar; în *Art. 214*, soacra are următoarea observaţie despre noră: *Ei, aş! unde poate* **aia** *să facă* [copii] (II, 203).

— Aspectul regional al verbelor la perfectul simplu, imperfect şi mai-mult-ca-perfect (uneori şi la prezent, perfect compus ori imperativ) nu are o funcţie stilistică directă, dar este aproape exclusiv înregistrat în planul personajelor; **muntenești**: *dedei* (II, 351), *stete* (I, 31), *dedeam* (IV, 183), *steteam* (I, 40), *dedese* (III, 156), prezentul *voi* „vreau" *(Eu voi să trăiesc, d-aia m-am măritat* — III, 162); **moldovenești**: *s-o deie* (II, 53), *n-o fost* (II, 81); **ardelenești**: *meri* „mergi" (II, 26), *să mînce* (II, 27), *n-aţi vint* (II, 459), *mere şi mere* (II, 21), *o purces* (II, 21), *lucră* „lucrează" (ib.), *merji* (II, 23).

— Desinenţa analogică *-ră* adăugată ironic verbelor la perfectul compus (persoana a III-a plural) este în acelaşi timp muntenească şi semicultă, avînd funcţie de caracterizare. Foarte frecventă, are un efect comic sporit atunci

[53] Hristea, *op. cit.*, p. 207—209.

cînd aceste forme de perfect compus sînt aglomerate într-un context redus[54]: „Am aflat de la nepotu-meu Tudorache că te-*a înaintatără*. Foarte bine *a făcutără*. Amploiat ca dumneata deştept şi de treabă *n-a mai avutără* ei. Să-ţi spui drept că *ne-am bucuratără* şi eu şi soră-mea..." (II, 109—10).

Majoritatea diferenţelor faţă de norma limbii literare se înregistrează, la nivel morfologic, în planul personajelor: acestea reprezintă, de obicei, derogări în sensul regionalismului sau al unor particularităţi de limbă vorbită şi apar întotdeauna, la Caragiale, cu funcţie stilistică.

2.4. *Lexicul şi procedeele stilistice realizate la nivel lexical*

Lexicul este nivelul la care se pot urmări cu mai mare uşurinţă funcţiile de datare şi de localizare pe care le îndeplineşte, la Caragiale, limbajul personajelor; fiecare dintre aceste funcţii va fi utilizată în egală măsură şi pentru caracterizarea eroilor.

2.4.1. *Elementele regionale* pot avea, ca şi arhaismele, o dublă funcţie, de localizare sau de caracterizare. Termenii regionali, cu excepţia celor munteneşti (care nu au întotdeauna funcţie precisă), nu sînt foarte frecvenţi în limbajul personajelor şi se limitează la cîteva schiţe plasate în mediu regional.

Muntenismele reprezintă singura categorie care apare şi în vocabularul autorului: *acuşica, acilea, cevaşilea, dehulat, ivăr, patacă, bojoci, zăbranic, tărbacă, becher, bina, peş, tibişir* etc.

Moldovenismele sînt mult mai reduse numeric: *boloboc, bortă, colţun, dugheană, haraba, oleacă, straie, a sudui, şip, tarabă.*

Ardelenismele apar într-un singur grup de schiţe (avînd ca erou pe Marius Chicoş Rostogan) şi în nuvela neterminată *Poetul Vlahuţă*: *foale* „stomac", *paparadă* „omletă", *loază, işcoală* (cu fonetismul influenţat de forma maghiară a cuvîntului), *probălui, ştudui.*

Regionalismele moldoveneşti şi ardeleneşti nu apar, spre deosebire de cele munteneşti, decît în limbajul personajelor, ceea ce le conferă un statut special între celelalte cuvinte dialectale: au funcţie stilistică de caracterizare sau de introducere în atmosferă. În nuvela *O făclie de Paşti*, apar cîteva moldovenisme lexicale şi în limbajul autorului, dar

[54] *Ibid.*, p. 211.

funcţia lor este aceea de a localiza acţiunea într-un han din Moldova, deci apropiată de funcţia regionalismelor din planul vorbirii personajelor.

2.4.2. *Fondul lexical vechi*, alcătuit din termeni turceşti şi neogreceşti, retraşi în fondul pasiv al limbii la sfîrşitul secolului al XIX-lea, caracterizează global o secţiune a operei lui Caragiale (nuvelele orientale sau *Kir Ianulea*), dar şi o anumită categorie de personaje. Amintim cîteva exemple de termeni care aparţin acestei categorii lexicale, urmînd ca restul procedeelor, ca şi înregistrarea funcţiilor neologismului, să fie discutate în capitolul referitor la *stil*.

Termeni neogreceşti: *apilpisit, cabulipsi* „catadixi", *clironomie* „moştenire", *dichis, evghenisit, a exoflisi* „a elimina", *fandaxie, filotimie, firitisi, ipitropie, isichie* „linişte", *parapon, pramatie, procopsi, pandalie, simandicos, stenahorie, taxid* „călătorie comercială" etc.

Termeni turceşti: *abitir, alişveriş, ageamiu, başca, bacşiş, bidiviu, bogasier, halima, hatîr, helbet!, ififliu, ipingea* „manta de ploaie", *isnaf, levent, mangafa, merchez* „abilitate, şmecherie", *meremet, marafet, moftangiu, mufluz* „falit", *meterhanea, nacafa, olac, papugiu, puşlama, soitar* „bufon", *şart, tacrir, teşcherea* etc.

Datorită dublei lor funcţii, arhaismele sau cuvintele din fondul vechi nu sînt limitate la nuvelele orientale, ci apar şi în comediile sau schiţele plasate în epoca modernă; cînd limbajul unui personaj conţine asemenea termeni, faptul este un indiciu asupra culturii sale ori asupra mediului din care provine. Arhaisme şi cuvinte din fondul pasiv apar, de exemplu, în mare număr în limbajul lui Iupîn Dumitrache sau Conul Leonida, dar ar reprezenta un accident în exprimarea lui Rică Venturiano sau Tipătescu.

Prin urmare, Caragiale înregistrează unul dintre momentele cele mai importante în evoluţia limbii literare: momentul cînd, în secolul al XIX-lea, se mai păstra în fondul pasiv al limbii vocabularul epocii fanariote, reprezentat în mare măsură prin grecisme şi turcisme. Într-un articol din 1895[56], *Grămătici şi măscărici*, Caragiale se dovedeşte conştient de existenţa acestei mutaţii în vocabularul epocii pe care o descrie şi ilustrează el însuşi procesul de înlocuire

[55] Cf. Vianu, *op. cit.*, p. 249—250, unde există şi o listă completă a turcismelor şi grecismelor din diverse domenii ale vieţii sociale.

[56] *Ibid.*, p. 250—251.

Scanned with OKEN Scanner

a elementelor vechi prin altele noi; paralelismul de situații dintre epoca fanariotă și cea modernă este subliniat prin diferențele de vocabular. În legătură cu epoca veche apar termenii: *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslîcuri, șișlicel, meși, ipolipsis*; relativ la lumea modernă: *high-life, bar, prerogative, tactică, opoziție, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere* etc.

2.4.3. *Neologismul* prezintă interes, în acest moment al evoluției limbii literare, doar în măsura în care este utilizat cu funcție stilistică (cf. *infra*, **2.6.1.1.2.**).

2.5. *Sintaxa: procedeele de realizare a comicului la nivel sintactic*

În domeniul sintaxei, diferența dintre planul autorului și cel al vorbirii personajelor este foarte bine marcată. Dacă în planul autorului sau în articolele politice și literare Caragiale își construiește fraza în egală măsură prin coordonare și subordonare, planul personajelor se caracterizează — și în sintaxă — prin intervenția unor variate „tehnici ale stilului vorbit", cum numește Tudor Vianu aceste interferențe stilistice[57].

Unele dintre particularitățile sintactice proprii limbajului personajelor sînt de sursă populară sau, mai rar, chiar regională; altele, însă, sînt construcții semiculte, contaminate sau anacolutice, a căror sursă poate fi găsită în limba vorbită, dar pe care scriitorul le-a amplificat și le-a exagerat prin frecvență, tocmai datorită faptului că le-a dat valoare de caracterizare.

— Dezacordul dintre subiect și predicat, atunci cînd acesta se află la perfectul compus indicativ, este o particularitate muntenească: „mi-*a tăiat drumul niște cîini*" (I, 52), „*n-a intrat zilele-n sac*" (I, 22), „ai avut noroc de *ți-a tăiat drumul cîinii*" (I, 54), „adineaori *a trecut* p-aici vreo *cîțiva*" (I, 97), „știi, *a făcut oamenii chef*" (I, 97).

Ca și lexicul, sintaxa îi oferă lui Caragiale cîteva posibilități de realizare a comicului[58]. Este vorba de unele *contaminări de valori* sintactice: relativul *care* utilizat universal, cu valoarea oricărei alte conjuncții, și completiva directă / indirectă introdusă prin conjuncția compusă *(pentru) ca să*.

---

[57] *Ibid.*, p. 257.

[58] Cf. Iorgu Iordan, *Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale*, în SILRL II, p. 429—432.

— Construcțiile cu subordonate introduse prin *care* sînt de două feluri:

(a) relativul poate avea funcția unei alte conjuncții (cauzală, finală, consecutivă ș.a.), iar exprimarea de acest tip are un caracter incoerent. În exemplul „De-aia și pusesem de gînd de la Sfîntu Gheorghe să las prăvălia, *care* nu mai poate omul de atîtea angarale" (II, 34), relativul suplinește o conjuncție cauzală; aceeași este valoarea relativului într-o altă replică a aceluiași personaj: „Eu, dom' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, *care* m-a-njurat" (II, 35). Sensul lui *care* poate fi uneori consecutiv: „Dumneata nu vezi cum se-ncurcă lucrurile în politică, *care* nu poți pentru ca să știi de azi pe mîine" (II, 131). Mai rar, relativul *care* are sens temporal: „Mai ales că a fost o nenorocire acu, cu ocazia bugetului, *care* am devenit suprimat pe 1 aprilie" (II, 205).

(b) alteori relativul poate fi utilizat fără prepoziție (*pe, la*), apariția sa fără un referent precis dînd impresia unei exprimări pleonastice: „Ei, ce zici dumneata, țățico, de nasul *care* și l-a luat mitocanul" (I, 35); „Ei, uite, nene, este un secret *care* nu poate să-l aibă orișicare" (II, 215); „Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lu priotul Sava de la Caimata, *care* a dărîmat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou" (II, 101); „Înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, *care*, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza!" (II, 130).

Construcția exemplificată mai sus cunoaște grade diverse de incorectitudine: în primele două exemple, eroarea de exprimare nu provine dintr-o contaminare propriu-zisă; construcția este greșită doar din cauza absenței prepoziției *pe* — de unde ambiguitatea referențială, sursa efectului comic. În celelalte exemple, incoerența este mai mare, căci relativul *nu are* referent.

— Completiva directă introdusă prin *(pentru) ca să* este, în același timp, o contaminare și o hipercorectitudine sintactică. Contaminarea provine din faptul că, în anumite condiții, există o aproximativă omonimie sintactică între o conjuncție finală *(ca să)* și o conjuncție completivă directă *(ca...să)*; această similitudine parțială este însă extinsă, din tendința către hipercorectitudine, și asupra locuțiunii conjuncționale finale, *pentru ca să*.

Exemplele sînt foarte numeroase în limbajul personajelor semidocte și lipsesc total în planul autorului: „Și

Scanned with OKEN Scanner

s-a crezut omul dator, ca un ce de politică, *pentru ca să* ne firitisească" (I, 83); „Aia-i aia, *care* știi dumneata de cîte ori am spus eu, că o să se-nfunde odată cu cheltuielile nebunești, *care* pot *pentru ca să* zic că nici o țară nu s-a mai întîmplat, *pentru ca să* vie și să zică la un moment..." (II, 130—131); „Aplică, domnule, totdeauna niște vorbe triveale, *care* nu aș putea *pentru ca să* vi le zic în persoană în prezența mamiții" (II, 205); „Nu-mi mai dă nici mîna *pentru ca să* țiu o nevastă fără zestre" (id.); „Gîndești că am vrut *pentru ca să*-ți fac un atac?" (I, 14).

Se observă că aproape întotdeauna, în limbajul acelorași personaje și uneori în aceeași frază, cele două construcții contaminate apar împreună, uneori sub forma unei evidente ironii a autorului: „E așa de tîrziu, *care* nu pot *pentru ca să* mai merg" (II, 133).

— La nivel sintactic, această reducere a specificității valorilor sintactice duce uneori la fraze complet incoerente sau anacolutice. Într-o schiță ca *Telegrame*, incorectitudinile și incoerențele provin, aparent, din reducerea elementelor de joncțiune în frază și din amestecul formulelor de stil administrtiv în narațiune: „Dar agrisori fugind, directoru prins Costăchel și întrebat *pentru ce insulți dame mișălule* (s. aut.) și apucat de pept, dar el răspuns *să nu mai dai mizerabile canalie* (s. aut.), încît directoru apărîndu-se tras două palme" (II, 53).

Exprimările anacolutice apar în limbajul a numeroase personaje, uneori datorate, ca mai sus, amestecului de stiluri funcționale, alteori în vorbirea propriu-zisă: „În considerația vechimii mele di magistrat procuror de aproape douăzeci și trii di ani, *fiind înaintat în vrăstă și o familie numeroasă* devenind misiunea de minister public pre gră pentru mini, *vă rog respectos a mi se acorda mie* **postul** *de avocatu statului, pe care* **o** *voiu îndeplini* cu zel și activitate" (II, 56); „*Cocoană,* **ești** *o damă venerabilă; profit de ocaziune, spre a* **vă ruga să primiți** *asigurarea* înaltei stime și profundului respect, *cu care am onoare a fi al* **domniei-voastre** *prea supus și prea plecat,* Rică Venturiano..." (I, 54). Și în ultimul exemplu, anacolutul se datorează unei interferențe de stiluri funcționale; de data aceasta formulele fixe și elementele lexicale infiltrate nu mai aparțin „stilului" telegrafic, ci celui administrativ.

— Un moment-limită al incoerenței sintactice îl constituie *expresiile redundante*, în genere bazate pe repetiții,

cărora Caragiale, reușind un exercițiu de virtuozitate, nu le dă nici un sens și doar în aparență succesiune logică: „Ce se exagerează, nene? Este o criză, *care*, ascultați-mă pe mine, că dv. nu știți, *care*, mă-nțelegi, Statul cum a devenit acuma, eu după cum văz ce se petrece, că nu sînt prost, înțeleg și eu atîta lucru, fiindcă nu mai merge cu sistema asta, *care*, cînd te gîndești, te-apucă groaza, monșer, groaza!...“ (II, 129—130); „Omul, *bunioară, de par egzamplu*, dintr-un *nu-știu-ce ori ceva*, cum e nevricos, de curiozitate, *intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia* e gata; ei! și după aia, *din fandacsie cade în ipohondrie*. Pe urmă, firește, și nimica mișcă“ (I, 91). Datorită formulărilor lor sintetice și aparent coerente, asemenea fraze anacolutice și redundante devin uneori — în cadrul unei scrieri — ticul verbal al personajului care le utilizează: este cazul ultimului exemplu, întotdeauna asociat în mintea cititorilor de personajul Conului Leonida.

2.6. *Stilul*

2.6.0. Tudor Vianu stabilește, în studiul amintit, trei aspecte ale funcției limbajului la Caragiale: *datarea*, *localizarea* și *caracterizarea* (individualizarea).

(a) Datorită deosebitei sale sensibilități lingvistice, Caragiale apelează la diverse straturi lexicale și la diverse tipuri de construcții sintactice, în funcție de momentul în care își plasează acțiunea. Prin anumite trăsături lingvistice specifice, prezente atît în planul autorului, cît și în acela al personajelor, poate fi stabilită, de exemplu, diferența de epocă dintre *Kir Ianulea* sau *Abu Hasan* și *Momente* sau comedii. Nuvelele orientale se petrec, deși în parte fantastice, într-un foarte real și autohton București de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau începutul secolului al XIX-lea, iar criteriul datării lor este constituit exclusiv de fondul lexical utilizat în ambele planuri, al autorului și al personajelor: pentru momentul în care scrie Caragiale, acesta este alcătuit din elemente vechi, turcești și neogrecești, la care limba renunțase în parte și care erau retrase în fondul pasiv. Schițele și comediile sînt, dimpotrivă, ilustrative pentru sfîrșitul secolului al XIX-lea și se caracterizează prin utilizarea predilectă a unui strat lexical neologic, adoptat în măsură diferită de diversele medii descrise: mai puțin în limba personajelor din comedii ca *O noapte furtunoasă*, *D-ale carnavalului* ori *Conul Leonida*

față cu reacțiunea, mai bine — dar sprijinit de alte tipuri de erori lingvistice — la personajele din *O scrisoare pierdută* și din schițe. Acesta este aspectul cel mai simplu al funcției de datare.

(b) În realitate, însă, aspectul de pură datare al funcției limbajului se află în strînsă legătură cu un alt aspect al acesteia, *caracterizarea* sau *individualizarea* personajelor. Nu numai o piesă de teatru sau o nuvelă în ansamblu, ci chiar tipul de exprimare al fiecărui personaj se constituie, în majoritatea scrierilor lui Caragiale, din interferarea celor două straturi lingvistice menționate: pe de o parte, fondul lexical pasiv al limbii, la care se adaugă termenii populari și cei cu o circulație mai restrînsă — în mediul mahalalelor —, ca și anumite construcții sintactice specifice limbii vorbite; pe de altă parte, stratul lexical neologic, îmbinat uneori cu sintaxa calchiată după o limbă romanică. Proporția celor două „straturi" este diferită, iar echilibrul lor în limbajul unui anumit personaj reprezintă modalitatea fundamentală prin care el e caracterizat. Astfel, la eroii care aparțin unor medii socio-culturale inferioare, la cei care provin din mahalaua bucureșteană, sînt mai bine reprezentate fondul lexical vechi, construcțiile sintactice populare, chiar termenii triviali; la aceeași categorie de personaje, neologismul cunoaște deformările semiculte cele mai numeroase, formele eronate de adaptare fonetică și semantică. Dimpotrivă, unele personaje din *O scrisoare pierdută* sau din *Momente* apelează foarte puțin la fondul pasiv de termeni din turcă sau neogreacă, utilizînd de predilecție neologismul, de cele mai multe ori în formele sale literare. Comicul de limbaj al acestei a doua categorii de personaje rezultă din alte procedee, care țin de obicei de *asocierea* dintre elementele neologice și termenul accentuat popular sau de încadrarea semantică greșită a neologismului în context. Acest al doilea aspect al raportului dintre fondul lingvistic vechi și cel neologic nu mai privește, deci, exclusiv posibilitatea de datare a acțiunii, ci stabilește, de fapt, statutul lingvistic al fiecărui personaj, în funcție de echilibrarea celor două straturi în expresia sa lingvistică.

(c) Caragiale nu și-a *localizat* explicit nici piesele de teatru și nici schițele. Această lipsă de precizie a fost favorizată, pentru comedii, de faptul că în operele dramatice asemenea indicații nu sînt absolut necesare, iar pentru schițe —

Scanned with OKEN Scanner

de dimensiunile relativ reduse și de modul lor de construcție : în foarte multe cazuri, schițele se prezintă și ele fie dramatizate strict, fie doar dialogate, dar fiecare dintre aceste tipuri compoziționale reduce la minimum planul indicațiilor și comentariilor suplimentare ale autorului.

De aici decurge posibilitatea de *localizare* prin limbaj. Localizarea privește diferențele regionale, care, ca și în cazul datării, pot fi stabilite numai printr-o analiză lingvistică a planului personajelor, fără alte indicații ale autorului : altul este limbajul, moldovenesc, al personajelor din *Telegrame* sau din *High-life* și alta este vorbirea regională ardelenească, cu influențe latinizante, a eroului din *Un pedagog de școală nouă*. Din acest punct de vedere, am observat că particularitățile muntenești constituie o excepție, ele putînd apărea și în planul autorului.

Aspectele lingvistice analizate pînă acum pun în lumină în special primele două funcții ale limbajului : datarea, realizată mai ales prin intermediul lexicului, și localizarea, realizată prin procedee fonetice și lexicale. O analiză a procedeelor de stil destinate realizării comicului va avea, însă, drept obiect în primul rînd funcția de *caracterizare*, de individualizare a personajelor. Comicul la Caragiale este prin excelență lingvistic, ceea ce explică preferința tuturor cercetătorilor către observarea și studierea procedeelor comicului *verbal*. Firește, însă, că cele trei aspecte ale limbajului nu funcționează separat, ci sînt de cele mai multe ori grupate — în caracterizarea unui personaj.

Au fost studiate, de obicei, în stilul lui Caragiale, elementele care contribuie la realizarea „stilului vorbit", caracteristic pentru planul personajelor, și procedeele lingvistice de realizare a comicului verbal, manifestate la același nivel al vorbirii personajelor. S-a acordat mai puțină atenție, însă, procedeelor compoziționale din proza *narativă* a scriitorului, diverselor modalități de interferare — în suita „normală" și „neutră" a narației indirecte a autorului — a unor elemente de stil vorbit (ale personajelor), cu alte cuvinte raportului dintre cele două planuri fundamentale ale textului în proză, care prezintă trăsături lingvistice și stilistice diferite între ele.

Aceste două dominante, care nu epuizează, de altfel, valorile stilistice din opera scriitorului, vor constitui obiectul observațiilor noastre privitoare la stilul lui Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

2.6.1. *Procedee stilistice de realizare a comicului verbal*

2.6.1.1. În monografia sa asupra operei lui I. L. Caragiale, Șt. Cazimir[59] distinge — sistematizînd observații anterioare formulate în același sens — două resurse fundamentale ale comicului verbal: *specificitatea maximă* și *interferența registrelor*. *Specificitatea* are în vedere caracterizarea unui personaj dintr-o întreagă galerie, căruia i se poate determina, doar prin observarea limbii, poziția socială, eventual ocupația, mai întotdeauna gradul de cultură. În această categorie se înscriu majoritatea procedeelor stilistice rezultate din exploatarea resurselor lexicale, atribuite de autor vorbirii personajelor (adaptarea eronată și deformarea neologismului, hipercorectitudinile, etimologiile populare, asocierile contrastive între straturi diferite ori incompatibile ale vocabularului). *Interferența registrelor* se produce atunci cînd, cu un scop sau altul, autorul introduce în stilul beletristic fragmente care țin de alte stiluri funcționale (administrativ, de proces verbal sau telegrafic — îndeosebi în planul autorului; publicistic — în ambele planuri; retoric — în exprimarea unor personaje din comedii; liste de cuvinte care formează singure o întreagă schiță etc.). Subliniem că cele două resurse ale comicului se realizează, prima — în planul personajelor, iar a doua — cu precădere în planul autorului. Diferența dintre planurile primare poate fi întotdeauna urmărită la Caragiale.

Către realizarea unei maxime *specificități* converg procedeele comice care au drept scop caracterizarea unui erou: exprimarea prin elemente neologice (corecte sau nu), spre deosebire de cea bazată pe elemente lexicale vechi sau populare; deformările de cuvinte neologice; contrastul dintre neologism și alte straturi lexicale; ticurile verbale; procedeele morfologice sau sintactice menționate mai sus (contaminări sau fraze ilogice). Le vom exemplifica pe rînd.

Privit *sincronic* și limitat în cadrul *aceleiași* opere, limbajul personajelor prezintă două straturi: un strat de bază, constituit din elemente lexicale cu vechime și circulație în limbă, și un altul mai recent, neologic. Fiecare personaj se caracterizează specific prin raportul dintre cele două nivele lexicale: în primul rînd, prin *ponderea* specifică a fiecăruia în exprimarea personajului, în al doilea

[59] *Caragiale — universul comic*, București, EL, 1967, p. 225—244.

rînd, prin gradul de asimilare a elementului nou, neologismul.

Primul strat este bine reprezentat în vorbirea personajelor care aparţin unor medii sociale mai puţin cultivate sau a celor mai în vîrstă[60]: Jupîn Dumitrache, Ipingescu, Conul Leonida şi Efimiţa, Cocoana din *Art. 214*, Leanca văduva din *Justiţie* sau, în mai mică măsură, Veta, Chiriac, Spiridon şi Pristanda.

Jupîn Dumitrache poate fi considerat prototipul categoriei în discuţie; el utilizează expresii populare şi termeni din fondul vechi, imprecaţii şi cuvinte vulgare, interjecţii şi forme fonetice ale stilului vorbit, uneori chiar un fel de zicători: *n-are chioară în pungă* (I, 13); *să le spargă casele* (id.); *m-a fiert fără apă* (I, 18); *s-a ţinut iar gaie după mine* (id.); *alege-s-ar praful* (I, 22); *dormire-aţi somnul ăl lung* (I, 59); *o să-şi vie la pocăinţă* (I, 22); *n-a intrat zilele-n sac* (id.) etc.

În demonstraţiile Conului Leonida, argumentarea este susţinută uneori anacolutic pînă la absurd (cf. *supra*), prin expresii de limbă vorbită bazate pe repetiţii şi de multe ori rimate sau ritmate, cum ar fi: *a băga în răcori* (I, 84); *am adus noi lucrul cu un sul subţire* (I, 83); *şi de colea pînă colea, tura-vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă* (I, 84); *azi aici, mîine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut* (I, 85); *cap ai, minte ce-ţi mai trebuie?* (I, 86) etc. Modul de vorbire al acestui personaj se află în perfectă concordanţă cu cel al interlocutoarei sale perpetue, Coana Efimiţa, astfel încît replicile succesive formează un fel de „continuum" lingvistic, fără nici o schimbare de registru: *şi-a cunoscut omul naşul* (I, 84); *doamne fereşte!* (I, 82); *eu, cu mintea ca de femeie* (I, 86); *bătălie la toartă* (I, 89) şi chiar calamburul *a fost lăsata, secule!* (I, 97) — mijloc comic facil, la îndemîna categoriei semiculte de personaje, dar destul de rar în *acest* plan la Caragiale.

Personajele din schiţe pot fi mai greu individualizate sub acest aspect decît eroii comediilor, de obicei din cauza dimensiunilor reduse ale textului, care nu permit desfăşurări largi ale limbii aceluiaşi personaj. „Cocoana" din schiţa dramatizată *Art. 214* sau „Leanca văduva" din *Justiţie* pot fi, totuşi, reţinute în ansamblul celorlalţi eroi: *bat-o focu!* (II, 202); *marea cu sarea* (II, 205); *lac să fie, că*

[60] *Ibid.*, p. 226—228.

broaște !... (II, 212); *unde a-nțărcat mutu iapa* (II, 203); *încinși cu tei ca la Fefelei* (id.); *fi-s-ar fi stîrpit sămînța* (II, 204); *asta e al tinerilor dat !* (II, 202); *să vază ea pe dracu* (II, 203); *ce, te joci, țațo ?* (id.) — întrebare retorică adresată unui personaj *masculin*, cu apelativul „passe-partout" al limbajului de mahala; *în mațe să le stea ăi o sută cincizeci de franci !* (II, 205); *suplima-le-ar Dumnezeu luminițele ochișorilor din cap, s-ajung să-i văz orbeți pe toți, cu mînușița întinsă...* (id.); *să fie al dracului care minte* (II, 34); *sînt curată la sufletul meu* (id.); *pardon, facu-ți și dregu-ți* (II, 35); *bea pînă se face tun* (II, 35).

Așa cum am observat, *același* este grupul personajelor care întrunesc și particularitățile de sintaxă contaminată sau deformată, și numărul cel mai ridicat de cuvinte din fondul pasiv ori popular. Ele sînt, în același timp, și personajele în exprimarea cărora apar neologismele cele mai puțin adaptate fonetic sau semantic.

Cel de al doilea strat, neologismul, apare diferit asimilat în funcție de aceeași poziție socială și grad de cultură care determinase și frecvența elementelor vechi și populare în vorbirea personajelor.

Un procedeu foarte frecvent[61] este la Caragiale *deformarea* — de diverse tipuri — a neologismului în limbajul personajelor.

Uneori, neologismul este pur și simplu *deformat* sau *impropriu adaptat*, fără ca aspectul său să poată fi explicat prin vreo relație semantică oarecare; în fond, se aplică neologismului legi fonetice generale ale limbii — mai exact, caracteristice aspectului ei vorbit. Astfel se poate marca un contact recent al personajului cu exprimarea neologică și tendința vorbitorului semicult de a asimila neologismul la expresia sa curentă. De exemplu, *e* neaccentuat se substituie și în neologisme prin *i (bulivar, dipotat, dicorație, cintiron)*; *o* prin *u (amurezat, avucat, cumpanie, giuben, revuluție)*; *x* prin *s* și *z (isplic, ezirciț)*; *v* prin *b*, confuzie datorată adaptării pe cale orală și explicabilă prin caracterul labial al celor două consoane *(bagabont, bampir)*; *t* prin *d*, ambele dentale și confundate din același motiv al adaptării pe cale orală *(bagadel, favuride)* etc.

---

[61] O analiză completă a tipurilor de deformare a neologismelor în limbajul personajelor lui Caragiale există la Iordan, *op. cit.*, p. 408—426; cf. și Cazimir, *op. cit.*, p. 229—233.

Vorbitorii sînt, în general, conștienți de aceste trăsături ale aspectului oral al limbii. De aceea, multe dintre deformările neologice constituie de fapt *hiperurbanisme*, pe care Caragiale le presupune proprii limbii eroilor săi. În această categorie se înscriu, de exemplu, formele *devorța, teribel, triveale, capabel, belet*, în care *e* se explică prin reacția la pronunțarea lui *e* neaccentuat ca *i*; la fel se explică înlocuirea lui *u* prin *o*: *coraj, fonție, poblic*. Neologismele *fandacsie* și *ficsionomie* își datoresc forma hipercorectă înlocuirii lui *s* și *z* cu *x*. Interesante sînt hiperurbanismele *arfivă* și *nifilist*, în limbajul lui Farfuridi, a căror formă literară a fost interpretată ca palatalizare a lui *f* la *h* și cărora li se reconstituie o formă nepalatalizată, hipercorectă.

Din adaptarea neologismelor pe cale orală rezultă uneori forme *mai apropiate* de prototipul (de obicei francez) din limba de origine. Numai personajele ceva mai cultivate cunosc acest gen de modificări (Zița, Trahanache și majoritatea eroilor din schițe); *depandă, endepandant, enfluensezc, enteres, prezante, revandicare, suspandăm, naturel, particuler, divors, romanse, santim, santimetru* etc. (Uneori, aceiași termeni neologici suferă alte tipuri de deformări la personajele mai puțin cultivate: dacă, de exemplu, Zița utilizează forma „galicizată" *divors*, același cuvînt în limbajul lui Jupîn Dumitrache capătă aspectul mai adaptat limbii române, fals calchiat, *dezvorța* sau *devorța*).

Etimologiile populare sînt forme ale inadecvării semantice a neologismului și caracterizează, poate mai mult decît celelalte deformări, mediul suburban al personajelor lui Caragiale. Exemple de etimologii populare pot fi extrase atît din comedii, cît și din schițe: *renumerație după buget mică* „remunerație" (I, 110); *boieri* „buri" (II, 203); *călduri dropicale* „tropicale", în legătură cu popularul *dropică*; *lege de murături* „moratoriu" (I, 87); *lăcrămație* „reclamație", poate prin legătură semantică cu celălalt termen avînd un sens apropiat, *plîngere*; *cioclopedică* „enciclopedică" (I, 187, 188); *asinuitate* „asiduitate" (I, 26); *comportativă* „cooperativă" (I, 188); *vermult* „vermut" (I, 272). Exemplele sînt numeroase, iar etimologiile populare se extind, în limbajul unor personaje, pînă la numele proprii: *Portocalia* „Portugalia" (II, 23) sau *Marcu Aoleriu* „Marcus Aurelius" (I, 19).

Scanned with OKEN Scanner

Într-o categorie apropiată se poate înscrie *acordarea de sensuri neadecvate* unor termeni neologici, pe baza unor vagi asemănări fonetice cu cuvinte mai cunoscute, care fac parte din vocabularul curent al personajului. Ca și în cazul etimologiei populare, nu asistăm exclusiv la o deformare fonetică a neologismului — care aici are formă corectă —, ci la încadrarea defectuoasă a acestuia în context. De ex.: *capitaliști* este utilizat cu sensul „locuitori ai capitalei, bucureșteni": *nu voi să recunosc epitropia bucureștenilor, capitaliștilor, asupra noastră* (I, 185); *momentan* cu sensul „instantaneu": *(vitrionul) arde, Bibicule, momentan tot, tot și mai ales ochii!* (I, 254); *politică* înseamnă „politețe" pentru eroul din *Justiție: dumneaei n-are niciodată o politică vizavi de mușterii* (II, 35); *maltrata* este o formă prețioasă în limbajul lui Jupîn Dumitrache, care nu ține seama de faptul că sensul cuvîntului este diferit de al verbului de bază, „a trata": *n-o mai maltrata, domnule, măcar cu o vorbă bună* (I, 22); *sinucide* cu sensul de „a ucide" sau *șic* pentru „șiș" se explică la fel, în exprimarea Ziței: *scosese șicul de la baston pentru ca să mă sinucidă* (I, 35) ș.a.

Tot forme ale inadecvării semantice se înregistrează și în expresii de tipul: *l-a primit cu refuz* (I, 20); *s-a pronunțat cu vociferări, a tratat-o cu insulte și cu bătaie* (I, 22), în care sînt apropiați termeni incompatibili ca sens. Incompatibilitatea se manifestă sub forma unor asocieri contrastive: cuvinte cu sens abstract sau foarte general *(a primi, a trata, a se pronunța)* — neologisme, de obicei — sînt apropiate de termeni cu sens foarte concret și aparținînd stilului vorbit *(palme, insulte, vociferări, bătaie)*.

Deosebite efecte comice extrage Caragiale din alăturarea, în limbajul personajelor, a unor termeni *contrastanți cronologic sau ca valoare stilistică:* un neologism, eventual un termen de jargon, și un cuvînt autohton, mai vechi în limbă, regional sau uneori cu o patină stilistică specială (aparținînd vocabularului suburban). Contrastul se poate realiza și cu o expresie în limbă străină: „Dacă dumnealui *cabulipsește să ne onoreze cu* atîta *cinste*" (I, 75); „*să te-ntinzi* mai mult *la un așa afront*" (I, 34); „*să nu pați vreun conflict cu mitocanul*" (I, 58); „Spiridoane, băiete, du-te iute: te-așteaptă *siguralmente;* (...) viu și eu după tine numaidecît, numai să vorbesc *cevașilea* cu *țățica*" (I, 32); „E un ger afară, *mașer*, de nu-ți poți face o idee

(. . .) *se duce dracului rapiță*" (II, 96); „Te opresc, *magariule*, să faci *de mauvaises plaisanteries pi conta* doamnei Gregoraschko, soția *mé*" (II, 80).

Acest tip de contrast lexical îi dă lui Caragiale prilejul să creeze o foarte subtilă modalitate de caracterizare a personajului prin limbaj. Există, în galeria eroilor săi, unele personaje pe care le-am putea numi *mimetice*. Reluînd unul dintre exemplele de mai sus: limbajul Ziței cuprinde un amalgam de elemente lexicale suburbane, de expresii populare sau regionale muntenești și de neologisme mai mult sau mai puțin adaptate, dar de obicei avînd o formă apropiată de aceea din limba franceză. Contactul cu celălalt personaj, mai cultivat decît ea, Rică Venturiano, adaugă prin mimetism exprimării sale o nouă categorie, neologismele în formă latinizantă sau italienizantă, caracteristice vorbirii aceluia[62]; așa se explică apariția unei forme ca *te-așteaptă s i g u r a l m e n t e*, altfel necaracteristică tipului lingvistic pe care îl reprezintă Zița, al personajului necultivat și franțuzit.

Multe dintre personajele lui Caragiale au intrat în memoria lectorului prin *ticurile verbale* care le sînt particulare. Situația este frecventă mai ales în comedii, dar nu lipsește nici în schițe. Pristanda va fi întotdeauna asociat de cele cîteva replici pe care le repetă: *Curat!* sau *famelie mare, renumerație, după buget, mică!* (cu eroarea în utilizarea neologismului repetată de fiecare dată). Dandanache — *familia mea de la patuzsopt; nu-ți faci o idee* sau *nu spui ține, persoană însemnată*. Jupîn Dumitrache — *mă știi cît țiu cînd e la o adică la onoarea mea de familist* ș.a.

În schițe și nuvele, procedeul este același; eroul din *Amici* repetă, la intervale, cu intonație modificată, replica: *Uite, vezi! ăsta e cusurul tău;* în *O lacună*, leit-motivul este tot o replică — *Nu face pentru ca să ne aștepte damele;* în *Cam tîrziu...* — cu notarea elementelor orale — *Ei aș! Parol! Ce! Eș' copil?;* în *La hanul lui Mînjoală* — *Strașnici ochi ai, coană Marghioalo!* ș.a. Uneori, prin ticul verbal se realizează o anumită gradare în caracterizarea

---

[62] În limbajul lui Rică Venturiano, neologismul este de obicei utilizat într-o formă corectă, dar cu nuanțe care denotă influența curentului latinist și italienizant: *sufragiu universale, angel radios, solemnaminte, chiarifica* „clarifica", *justaminte, protege, silențiu, ingenios, obscuritate, periclita* etc.

personajului sau a împrejurării: în *Cam tîrziu...*, de exemplu, ticul apare în trei situaţii diferite şi marchează, de fiecare dată, un grad diferit al stării de ebrietate a eroului.

2.6.1.2. Caragiale amestecă uneori, cu efect comic, diverse stiluri funcţionale. Amalgamul se poate realiza, într-o primă formă, în planul personajelor, în vorbirea fiecăruia dintre ele. Rică Venturiano, de exemplu, se exprimă, chiar atunci cînd nu scrie, într-un stil publicistic-administrativ cu nuanţe retorice, care-i este familiar din cauza preocupărilor sale şi pe care nu-l părăseşte nici în momentele de spaimă. Este semnificativă scena din *O noapte furtunoasă* în care eroul îşi descoperă eroarea şi interlocutoarea neaşteptată: „Am aflat că acum eşti liberă, ţi-am scris prima mea epistolă într-un moment de *inspiraţiune*, ai primit-o, mi-ai răspuns să viu, şi am venit... pentru ca să-ţi repet că: *nu, orice s-ar zice şi orice s-ar face, eu voi susţinea, sus şi tare*, că tu eşti aurora care deschide bolta înstelată..." (I, 52)[63]; „Mă umflă!... Cocoană, eşti o damă venerabilă; *profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiţi asigurarea înaltei stime şi profundului respect cu care am onoare a fi al domniei-voastre prea supus şi prea plecat, Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripţia de galben, poet liric, colaboratore la ziarul „Vocea Patriotului Naţionale", publicist şi studinte în drept...*" (I, 54).

O altă formă de interferenţă a două sau mai multe stiluri funcţionale apare în planul autorului: schiţe întregi sînt redactate în forme nespecifice stilului beletristic, la care se adaugă particularităţile de limbaj — sintactice şi lexicale — ale personajelor. Suprapunerea acestor două procedee dă naştere unor efecte comice deosebite. Schiţa *Telegrame*, de exemplu, dezvoltă un stil telegrafic, cu nenumărate valenţe comice datorate faptului că în acest limbaj special — alcătuit de obicei din formule mai mult sau mai puţin fixe, fără flexiune şi cu elementele „neaccentuate" sau relaţionale elidate — trebuie neapărat să se nareze o întîmplare: „Cercetat imediat cazul şi cu respect raportez

---

[63] Este evidentă apropierea de şabloanele stilului publicistic; să se compare cu un fragment de articol, care aparţine aceluiaşi personaj: *„Nu! Orice s-ar zice şi orice s-ar face, cu toate zbieretele reacţiunii ce se zvîrcoleşte sub dispreţul strivitor al opiniunii publice;* (...) *Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem* (...)" (I, 28).

urgent. Acu cinci zile duminecă, fiind absent anchetă judeţ, orele 2 p.m. directorul prefecturi Raul Grigorașcu afla cafine central jucînd table cu căpitan Pavlache intedenţă. Mare devenă foarte iritat pronunţat dumnezeu mami, nu personal cineva, ci ghinion. Atunci Costăchel Gudurău care sta altă masă criticînd guvernul gura mare, sculat și apostrofînd directoru strigat *ba pe al măti* și ridicat bastonu. Directoru parînd răpide lovitura aplicat agresorului palme și promiţînd cavalireşte duel. Agrisorul plecat înjurînd amenințînd guvern de bandiţi, propriile cuvinte" (II, 52).

Schiţa *Proces-verbal* este redactată în întregime într-un stil administrativ sui-generis, în care abundă expresiile cu formă fixă, cu conservarea unor particularităţi de ortografie latinizantă: *după reclamația părților, avînd în vedere că..., considerînd că..., drept aceea am încheiat prezentul proces-verbal spre a servi la trebuință părților*. Într-un asemenea amestec de stiluri apare și incoerența sintactică, favorizată de construcţiile gerunziale — în cele din urmă anacolutice: „*Avînd în vedere* că d-șoara Matilda Popescu reclamă să intre imediat în casă *neputînd* sta cu mobila d-sale expusă la intemperii, **deoarece** vremea amenință a se strica și *începînd* să pice poate să i-o ude, și *se păteadă fiind* pluș de coloare delicată, și **deoarece** a părăsit orice alt domiciliu *știind* că a dat arvună de *cincideci* de lei și că poate conta cu siguranță **iar** proprietarul a încuiat imobilul și a luat cheia, *prin urmare* nu *cedeadă* să lase a intra măcar un lucru cît de mic pînă ce nu i se achită tot restul chiriei..." (II, 58).

Temă și variațiuni introduce particularităţile unui nou stil, cel publicistic, în diverse variante (latinizant, retoric sau curierul monden în limba franceză). Ca și în celelalte exemple, este vorba de redactarea întregii schiţe într-un anumit stil, iar nu de situaţia în care se inserează doar fragmente într-o naraţiune obișnuită. Exemplificăm cu un fragment din varianta latinizant-italienizantă, care parodia „Românul" lui C. A. Rosetti: „Aseară *iust* la orele cînd puneam ziarul ediția a cincea *supt* presă, în Dealul-Spirei vis-à-vis de *casarma* Cuza, un incendiu a *sbucnit*. Din *causa* vîntului *violinte*, care sufla puternic de la *occidinte* spre *oriinte*, incendiul a produs o mare panică printre *cetățiani* și *cetățiane*. *Pompiarii* cu cîțiva *serginți* și *oficiari* — *generarele* era *absinte* — au mers la *localitate*, unde cu greu

a sbutit să *năbușească sinistrul*, care apăruse deja la *steriorele* casii atinse...“ (II, 10).

Schița *Moșii* constituie, din acest punct de vedere, o extremă, căci se compune exclusiv dintr-o listă, enumerare de obiecte și acțiuni, aproape fără să conțină fraze gramatical complete: „(...) tîrgoveți — tîrgovețe — țărani — țărance — intelectuali — artiști — poeți — prozatori — critici — burghezi — tramcare — tramvaiuri — capele pîrlite — jupe călcate — bătături strivite — copii pierduți — părinți beți — mame prăpădite — guri căscate — praf — noroi — murdărie — infecție — lume, lume, lume — vreme frumoasă — dever slab... Criză teribilă, monșer!“ (II, 526). Enumerarea este evident neverosimilă și redundantă, iar caracterul compozit al schiței este completat și de introducerea în final a unei replici în stil direct, cu autor neidentificabil.

2.6.2. *Procedee compoziționale în structura textului narativ*

Din punctul de vedere al tehnicilor compoziționale, inovația în structura prozei narative apare, în literatura română, abia odată cu Caragiale. Tudor Vianu observa[64] una dintre aceste particularități inovatoare ale scriitorului, și anume introducerea în textul narativ a modalităților exprimării orale („susținută de numeroase tehnice ale stilului vorbit“). Alături de frecvența unor elemente generale ale oralității (interjecții, exprimări interogative și exclamative, lungiri de vocale, dialog sau dialog ca marcă a deliberării interioare), Tudor Vianu menționează și un alt tip de „interferare a registrelor“, stilul indirect liber.

Pentru „accidentarea“ narației prea simple, în stil indirect, caracteristică primelor epoci din istoriile literaturilor, observasem și la Creangă apariția unor anumite tipuri compoziționale bazate pe amestecul dintre diverse stiluri: direct, indirect sau direct legat. La Creangă, însă, scopul era — ca și în narațiunea de tip popular — personalizarea povestirii și introducerea vorbitorului-interlocutor, prin intermediul diferitelor amalgamări ale modalităților de expresie. Caragiale nu utilizează aceleași procedee: în narația sa, amestecul de stiluri ale vorbirii este dirijat tot către sublinierea celor două planuri primare ale narației (autor — personaje), și abia apoi către ștergerea diferen-

---

[64] *Op. cit.*, p. 257.

ţelor dintre ele, dar prin intermediul unor procedee compoziţionale caracteristice naraţiei culte: monologul interior, diversele tipuri de dialog, stilul direct neintrodus, stilul indirect liber sau stilul mixt — combinare a mai multor modalităţi reproductive ale enunţului[65].

Una dintre caracteristicile definitorii ale *stilului indirect liber*, care provine din funcţia sa de a apropia cele două planuri de bază ale reproducerii enunţului (direct—al personajelor şi indirect—al autorului), este conservarea unor elemente de stil direct în planul autorului. Reproducerea indirectă liberă menţine, în unele cazuri, elemente care aparţin cu certitudine exprimării directe, de multe ori adverbe de întărire sau expresii cu formă fixă.

În stil indirect liber apar conservate, de exemplu, adverbe de mod despre care se poate presupune că au făcut parte dintr-o eventuală replică în stil direct a personajului: „Leonida ia itinerarul oficial şi vede — *o scăpare din vedere*, **probabil!**, *o greşeală de tipar*, **desigur!** În dreptul Mizilului nu se indică ora — o linie dreaptă, ca la Inoteşti şi la Vintileanca" (II, 114). Diferenţa dintre cele două planuri este, astfel, atenuată.

Uneori, fragmente întregi de propoziţii apar în reproducerea indirectă liberă, fără nici un raport sintactic cu restul frazei şi marcate grafic ca incize: „Lăutari cu ţambalul, şi flaşnete, şi claranete cu tobă mare, şi trîmbicioare, şi fluieraşe, şi hîrîitori, şi cleşte clănţănind pe grătare, şi strigăte, şi zbierete, şi chiote! — *e o plăcere!* şi un miros de grătar încins! — *e o bunătate!...*" (II, 127). Exemplul poate fi interpretat şi ca formă de *stil direct neintrodus (liber)*, căci reprezintă faţă de logica sintactică a frazei o exprimare anacolutică: inciza-replică aparţine direct personajului sau unui comentator extern neidentificabil, eventual colectiv; ea nu este reprodusă de autor, ci introdusă în text ca atare.

Se poate identifica, în proza narativă a lui Caragiale, reproducerea (în planul autorului, deci în stil indirect) a unor particularităţi (fonetice ori sintactice) sau a unor fragmente de enunţ despre care se presupune că ar aparţine planului personajului (deci că ţin de stilul direct). În analiza tehnicii compoziţionale a lui Caragiale, stabilirea

---

[65] Cf. Mihaela Mancaş, *Stilul indirect liber în româna literară*, Bucureşti, EDP, 1972, p. 103—108, 115—165.

Scanned with OKEN Scanner

acestor incize de stil al personajului în planul autorului este uneori dificilă. Dificultatea provine din faptul că nu întotdeauna replica sau particularitatea reluată fusese introdusă anterior într-un fragment în stil direct, deci este greu să fie identificată ca aparținînd altui plan. Pe de altă parte, așa cum vom vedea, se poate stabili o gradație a efectului stilistic în funcție de dimensiunea contextului antrenat în aceste reluări. Limita minimă o constituie reluarea unui singur termen sau a unei singure particularități fonetice ori sintactice care caracterizase în prealabil vorbirea unui personaj; limita maximă, însă, se identifică cu *parodia* și este dificilă stabilirea unei diferențe clare între parodie și pasajele largi în stil indirect liber, procedeu în care excelează Caragiale.

Poate fi reprodusă în stil indirect liber o *particularitate fonetică* dintr-o replică precedentă: „— Cine te-a pus pe tine aici? răcnește strașnic reacționarul. — *Boborul!* răspunde foarte răgușit republicanul. Atît i-a trebuit Reacțiunii! Cînd a auzit de *bobor*, a turbat“ (III, 84); „— Eș' *du'ce*, 'ne Iancule! — Sîn' tu'tă, Co'tică! — Tu'tă *du'ce*, 'ne Iancule! (...) Oprim... Birjarul mi-aduce pălăria. Costică mi-o pune pe cap... mai îndesat... ca să nu-mi mai zboare... Și rîzi... Și ne pupăm *du'ce*...“ (II, 286).

Se poate relua, de asemenea, o *particularitate sintactică* specifică pentru un anumit personaj. În exemplul următor, se reia în stil indirect liber construcția greșită a completivei directe cu *pentru ca să*: „— Nae, scuză-mă: e așa de tîrziu, care nu pot *pentru ca să* mai merg... — Îmi pare rău... — Mi-e așa de somn, care trebuie negreșit *pentru ca să* mă culc. La revedere. M-am suit într-o birjă și l-am lăsat pe fericitul tată *pentru ca să meargă singur la simigerie.*“ (II, 133).

Tranziția spre parodie o face reluarea în stil indirect liber a unor cuvinte sau fragmente de replici care aparțin în mod evident personajului, fie că au făcut parte dintr-o replică, fie că pot fi doar presupuse ca atare de lector: „— A! iubiții mei! A! naivă pereche de turturele! mă credeți învins... N-aveți grije! nu-mi veți scăpa! Am să vă înfășur în urzeala mea ca și un *păianjen infam* pe două musculițe amorezate! Da, da! sînt *infam!* sînt *un păianjen infam!* Iaca a sosit în fine și marele monolog... *Păianjenul infam* o ia la început cu binișorul. (...) Acesta, cum era foarte nervos și pripit, pierde și el șirul, și se-neacă

amîndoi de tot. *Păianjenul* desperat își frînge mîinile". (III, 20).

În această categorie se încadrează și citatele reproduse ca atare de un personaj și marcate grafic ca aparținînd replicii unui alt personaj: „Cocoana s-a pornit atunci cu ocări pe slugi, că-i mănîncă pîinea, ca niște păcătoase, ticăloase și necredincioase; frățiorului i-a strigat că ori e haple, ori pes... semne altceva" (III, 161).

Alteori, se antrenează un context mai larg, o replică întreagă: „— *Ne-a t'ădat ca niște lași*, 'ne Iancule!

Aerul de la șosea ne face mult bine. Ajungem la Lăptărie. Plin. Acolo, cei patru amici, care au sosit prin Calea Victoriei înaintea noastră, ne așteaptă; ei nu puteau crede *că i-am trădat ca niște lași*" (II, 287).

Reluarea *in extenso* a replicilor și încadrarea lor într-un context oarecum independent în cadrul narației indirecte, este, în situațiile de mai sus, o formă de *parodie*. În proza românească, numai la Caragiale întîlnim contexte ironice de asemenea dimensiuni încît să le putem considera parodieri ale unor replici, fragmente de discurs sau articole de ziar[66]. În exemplul următor textul parodiat este:

„*Aflăm cu deosebită plăcere* că gentila doamnă Florica Ig. Caracudi, eminentă profesoară de istorie, a dat aseară naștere unui drăgălaș băiețel, *Traian*.

Fericită coincidență! În același zi, norocosul tată, *valorosul* nostru colaborator d. Ig. Caracudi a împlinit 35 de ani".

Parodia: „Peste un an și două luni, iar „*aflăm cu deosebită plăcere*", minus „*fericita coincidență*", și-n loc de *Traian, Decebal*.

După un an și o lună, întocmai; dar, în loc de *Decebal, Aurelian*.

La anul în cap, asemenea; însă, în loc de *Aurelian, Mircea*.

Nu trec bine unsprezece luni, și iar „*aflăm*"; numai în loc de *Mircea, Dan*. (...)

După plecarea *valorosului*, caut să-mi aranjez materiile din sertare pentru numărul de lux". (II, 238—239).

Caragiale introduce, în *O cronică de Crăciun*, o parodie de nuvelă semănătoristă al cărei specific parodic decurge

---

[66] Cf. și Mihaela Mancaș, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, SCL XXIX (1978), 5, p. 563—566.

tocmai din utilizarea stilului indirect liber. În narația lui Caragiale, textul „parodiat" nu apare nicăieri. Intenția se relevă ironică și parodistică, fără ca modelul să poată fi precizat: fără îndoială, este vorba de un ansamblu de texte în proză care invadaseră literatura română din epocă. De altfel, Caragiale realizează cu alte ocazii și parodii cu „adresă" precisă, la scriitori ca Delavrancea sau Vlahuță, de exemplu (cf. *Dă-dămult ... mai dă-dămult*).

Specifică este pentru Caragiale *amalgamarea mai multor tipuri de reproducere a enunțului:* în contextul stilului indirect, se introduc fragmente în stil direct liber sau indirect liber. În proza românească, aceste procedee de complicare a structurii enunțului, bazate pe atenuarea diferențelor dintre planurile principale ale povestirii, apar abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea, iar Caragiale rămîne scriitorul care le valorifică cel mai mult, înaintea prozatorilor moderni dintre cele două războaie.

Apropierea de trăsături ale limbii vorbite se vădește la Caragiale — între alte procedee stilistice, unele prezentate mai sus — și prin variatele forme compoziționale în care intră ca element constitutiv esențial *dialogul*, atît cel *real*, cît și cel *fictiv*. (Nu ne referim în primul rînd la dialogul „normal", cu toate replicile în stil direct, ci la formele dialogate în care replicile succesive sînt redate în alte tipuri de reproducere a enunțului).

În redarea monologului unui personaj, pot alterna modalități variate de reproducere — care actualizează evenimentele narate: „și apoi le spune tuturor că acuma prietina nu se mai duhovnicește la Căldărușani: i-a pus lui Kir Ianulea gîndul... să-mi spargă casa! *Da o s-o prinză odată și n-o s-o ierte cum a iertat-o vodă; o să puie s-o tunză ca la cazarmă pe...* și din muscăleasc ă și călugăreasc ă n-o mai scoate" (III, 163).

În afară de dialogul real, ca în exemplul de mai sus, sînt frecvente combinațiile modalităților de reproducere, în cadrul unui *dialog fictiv* în stil indirect liber. De cele mai multe ori, textul ne permite să ne dăm seama că este vorba de două replici aparținînd la personaje diferite, dar nu îngăduie și identificarea acestora. Ele rămîn în sfera vagă de comentatori ai unor reacții colective, dialogul fictiv devenind astfel o formă de escamotare a autorului: *„Cine poate ghici în ce vagon era ruptă ața plumbuită și răsturnată manivela? Ciudat! Tocmai în vagonul de unde zburase mai*

adineauri pălăria marinerului ! Cine ? cine a tras manivela ? Mam'mare doarme în fundul cupeului cu puișorul în brațe. *Nu se poate ști cine a tras manivela*" (II, 124).

În cadrul amestecului de stiluri, forma cea mai frecventă la Caragiale este inciza de stil direct într-un fragment în stil indirect liber ; rolul acestei incize este de a sublinia paralelismul dintre replica în stil direct a unui personaj și reproducerea indirectă liberă, care are multe elemente în comun cu prima : „Scuzele d-lui Preotescu pentru întîrziere sunt pe deplin primite de cele două dame : *îl cunosc așa de bine pe d. Diaconescu...* „Cînd vine dumnealui vreodată la vreme?" *Doamnele sunt încîntate de atenția d-lui Preotescu :* așa frumoase buchete!... La masă..." (II, 181).

Stilul indirect liber se poate realiza — așa cum am observat și din exemplele precedente — în structuri foarte complexe ale enunțului. O asemenea complicată modalitate de introducere a sa în text o constituie fragmentele-inciză de stil indirect liber în context de stil indirect liber[67] :

„Popa a-naintat hotărît pînă la mijlocul sălii, a căutat cu ochii în toate părțile și a plecat grăbit de sub ploaia de rîsete, de glume răutăcioase și de huiduieli...

Nu e nici aici... Dar nu se poate să se întoarcă la gazdă singur... Peste putință... Înainte !... Încă un vătășel : Poate la Sfîntul Ion în curtea bisericii: doarme băiatul uneori și acolo, cînd e vreme bună..." (III, 55).

Situația de mai sus este similară cu ceea ce, în stil direct, se numește *replică în replică.* După propoziția *încă un vătășel,* din care lipsește verbul *dicendi* (care *spuse, explică*), fragmentul separat prin pauză grafică nu mai notează reflecțiile protagonistului (Preotul), ci indicația altui personaj (Vătășelul). Amîndouă fragmentele pasajului, care aparțin deci la personaje diferite, sînt redate de autor în stil indirect liber continuu.

Observăm, în încheiere, o altă particularitate specifică lui Caragiale și datorată tot tendinței sale către valorificarea aspectelor stilului *vorbit :* scriitorul nu utilizează

---

[67] O analiză a amalgamului de stiluri ale vorbirii în opera lui Caragiale există la B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea"*, în vol. *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, EARSR, 1965, p. 115—118.

decît rar *monologul interior*, formă compoziţională care caracterizase în abundenţă generaţia anterioară de prozatori, de la Negruzzi la Ion Ghica sau Gh. Sion. Frecvenţa monologului interior, formă a prozei romantice, ar fi dat textului o monotonie pe care Caragiale încearcă să o evite prin toate mijloacele. Pe de altă parte, pentru anumite realizări ale monologului interior (alcătuite de suite exclamative sau interogative, în propoziţii sau în construcţii eliptice), efectul imediat este retoric, iar retorismul era, poate, trăsătura stilistică cea mai puţin proprie lui Caragiale. De aceea, în comparaţie cu celelalte complexe construcţii compoziţionale, toate bazate pe transformarea naraţiei în sensul apropierii ei de stilul direct şi de planul expresiei personajelor, monologul interior nu este o formă predilectă a scriitorului, iar atunci cînd apare cunoaşte modificările şi „accidentările" care apropie aceste formule ale enunţului de propria lor parodie.

2.7. Am analizat, în ansamblul stilului lui Caragiale, cîteva detalii mai semnificative. Dintre procedeele care conferă originalitate stilului, ne-am oprit mai întîi asupra unui aspect mai mult studiat pînă în prezent, şi anume mijloacele expresive ale comicului de limbaj, în majoritatea cazurilor obţinute din exploatarea multiplelor resurse puse la dispoziţie de adaptarea diferenţiată a neologismului sau de valorile contextuale ale acestuia în limbajul personajelor.

Pe de altă parte, ne-a preocupat măsura în care Caragiale contribuie la dezvoltarea prozei narative moderne: am înregistrat o parte dintre inovaţiile sale compoziţionale, realizate pe baza unei game variate de stiluri ale vorbirii şi prin distribuţia acestora în ansamblul textului operei în proză.

Inovaţia lui Caragiale este, după cum s-a putut observa, multiplă în ambele planuri, iar proza modernă a secolului XX începe — în fapt — odată cu opera sa.

Scanned with OKEN Scanner

TENDINȚE ÎN LIMBAJUL POETIC DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI

1.0. Am ajuns, în descrierea variantei beletristice a limbii literare, la sfîrșitul secolului trecut. Anii 1880—1890, mai mult chiar — ultimele două decenii ale secolului, marchează un moment de cotitură în evoluția culturii noastre. Reflexul pe care îl reprezintă limba literară ca variantă culturală nu putea să nu însoțească, prin modificări proprii, această mutație cu caracter general. Dacă pe alte planuri ale culturii române momentul 1880—1890 marchează o evidentă schimbare de direcție (ne referim la domeniile literaturii, istoriei, filozofiei, criticii etc.), în planul evoluției limbii literare modificările nu apar, poate, de la prima vedere, cu aceeași claritate. Dificultatea de perspectivă va fi, însă, ușor corectată.

Consecința în planul literaturii poate fi astfel rezumată: pe de o parte, pînă în ultimele două decenii ale secolului trecut, marile personalități au fost acelea care au impus sensul unei evoluții sau l-au schimbat substanțial (Heliade-Rădulescu, Eminescu, Caragiale); în aceste cazuri, reforma pur lingvistică realizată de personalități ca acelea menționate s-a dovedit de amploare și a stîrnit uneori reacții violente. Pe de altă parte, au existat și au desfășurat o activitate culturală paralelă micile individualități, mai mult sau mai puțin constituite în grupări literare; anumiți scriitori pașoptiști de a doua mărime, primii noștri prozatori și autori de romane etc. nu au o mare semnificație în istoria stilului beletristic — considerați individual —, dar devin interesanți atunci cînd conturează o anumită direcție de dezvoltare, cînd sînt încadrați generației sau curentului pe care le reprezintă. Din această cauză, și metodologia cercetării noastre de pînă acum s-a adaptat diferențelor de nivel literar: marile personalități au fost, în general,

Scanned with OKEN Scanner

tratate monografic, în timp ce epocile sau direcţiile literar-stilistice predominante au putut fi definite prin degajarea trăsăturilor comune mai multor autori reprezentativi.

Începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut, situaţia literaturii şi a limbii literare se modifică substanţial. În primul rînd, nu mai avem a face cu personalităţi excepţionale, cel puţin pînă către 1930, adică pînă spre mijlocul perioadei interbelice: devine dificilă, astfel, o studiere monografică a autorilor, deoarece amploarea şi importanţa operei lor n-ar mai justifica o asemenea procedare. În al doilea rînd, nivelul pe care l-am caracterizat drept „mediu" (cel al personalităţilor constituite în grupări literare) se ridică sensibil, căci apar — în cadrul diverselor direcţii sau curente — şi personalităţi distincte. Se ajunge, astfel, la o relativă omogenizare de valori: timp de mai multe decenii, nu va apărea nici o personalitate care să modifice esenţial planul literaturii; în schimb, abundă — cu o frecvenţă greu de conceput în deceniile dinainte de 1880 — scriitorii notabili de a doua mărime.

1.1. Situaţia, privită din punctul de vedere al limbii literare, accentuează această nouă trăsătură: pe la 1880—1890, limba literară, în varianta sa beletristică, se constituise definitiv, sub forme aproape identice cu cele contemporane. Indiferent de marile reforme ori de nuanţările uneori substanţiale pe care le vor aduce unii scriitori din secolul nostru (Sadoveanu accentuînd importanţa lexicului arhaic sau regional, Arghezi lăsînd un loc important exprimării curente şi procedeelor oralităţii, Ion Barbu lărgind sfera lexicului poetic prin introducerea neologismului strict ştiinţific), nimic nu va echivala, de exemplu, cu relatinizarea operată de Heliade sau cu reforma poetică eminesciană. În domeniul limbii literare, perioada care începe către 1880—1890 va fi mult mai echilibrată, căci va reprezenta o etapă de sedimentare a inovaţiilor, de asimilare în profunzime a reformelor aduse — într-un interval cronologic relativ scurt — de acţiunea „Junimii" şi a lui Eminescu.

Limbajul poeziei este, ca şi în etapele anterioare, cel mai interesant, din punct de vedere figurativ şi expresiv în genere. Pragul marcat la începutul acestei expuneri concluzive, deceniul 1880—1890, se dovedeşte decisiv în diversificarea, uneori spectaculoasă, a direcţiilor de evoluţie a limbajului poetic. Astfel, după ce reforma eminesciană a fost resimţită la diferitele nivele ale limbii literare, o

Scanned with OKEN Scanner

întreagă şcoală poetică a trăit aproape exclusiv din exploatarea inovaţiilor eminesciene, din pastişarea involuntară a principalelor formule stilistice ale lui Eminescu, minimalizate de multe ori pînă la manieră. Al. Vlahuţă (cel care se ridicase contra eminescianismului ca stare de spirit) este, în mod paradoxal, promotorul stilului meditaţiei eminesciene, redusă însă la locuri comune; poeţii din jurul revistei „Contemporanul" utilizează acelaşi limbaj, cu un accent suplimentar pus pe influenţa folclorică. Eminescianismul nu se limitează, firește, la epigonii săi declaraţi: chiar în versurile unor poeţi cu un limbaj liric distinct (St. O. Iosif, Panait Cerna, Şt. Petică), cel puţin cadenţa versului eminescian — dacă nu şi procedee situate la alte nivele — va fi uşor de recunoscut. Posteritatea eminesciană, chiar cea mai îndepărtată în timp, nu se va putea sustrage uşor atracţiei unui limbaj poetic care a reformat modalităţile esenţiale ale stilului beletristic. Este un loc comun afirmaţia că, după Eminescu, nu s-a mai putut scrie ca înainte de el.

1.2. Mai semnificative ni se par, însă, alte două direcţii care îşi dispută primul loc în poezia sfîrşitului de secol: este vorba de direcţia *simbolistă* (sub acest nume includem toate tendinţele novatoare, uneori îndepărtate de simbolismul ortodox) şi de cea *autohtonă*. Şcoala macedonskiană, din jurul revistei „Literatorul" (1880) şi al publicaţiilor paralele sau ulterioare legate de aceasta, preconizează un tip de poezie în intenţie anti-eminescian: o poezie de inspiraţie sudică, mediteraneană, o poezie care valorifică în special sugestiile literaturii franceze de la sfîrşitul secolului şi ale simbolismului instrumentalist. Noile surse de inspiraţie sînt acum versurile lui Jules Laforgue, Albert Samain, Henri de Régnier, Paul Verlaine şi, mai presus de toţi, ale lui Ch. Baudelaire[1]. Nu este vorba de o preluare mecanică, ci de valorificarea unor sugestii: într-un plan

---

[1] Pentru o prezentare generală a poeziei simboliste, v. Tudor Vianu, *Introducere* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, Bucureşti, FRLA, 1939; Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Bucureşti, EL, 1966; Adrian Marino, *Opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, EL, 1967; id., *Studiu introductiv* la Al. Macedonski, *Opere*, vol. I, Bucureşti, EL, 1966, p. 7—247; Dumitru Micu, *Început de secol*, Bucureşti, Ed. Minerva, p. 125—171, 392—422; Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Al. Macedonski*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1972. Ş. Cioculescu, *Dimitrie Anghel. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1945.

Scanned with OKEN Scanner

mai concret, cum ar fi acela al lexicului, de exemplu, rezultatul va fi o abundență notabilă a termenilor neologici de origine franceză și italiană, uneori a formațiilor neolatine proprii, opuse programatic cuvintelor din fondul popular sau arhaic. Cultivarea insistentă a formelor fixe în poezie, de asemenea de origine neolatină (sonetul și rondelul) constituie doar aspectul cel mai frapant al unui proces adînc, specific direcției simboliste: căutarea unei armonii superioare a expresiei, a unei melodicități în sine, de natură adesea strict fonetică, în care teoreticienii și poeții curentului găseau aportul esențial al simbolismului.

Dacă poeții din apropierea imediată a lui Macedonski creează rapid un stil „macedonskian" aproape parodic (C. Cantilli, Mircea Demetriade, Alexandru Obedenaru etc.), individualitățile reale ale epocii vor adopta selectiv și moderat inovațiile poeziei simboliste: D. Anghel, Șt. Petică, I. C. Săvescu, tînărul Bacovia își recunosc apartenența la noua școală, fără a fi însă dominați exclusiv de reforma stilistică simbolistă. Simbolismul poetic românesc nu și-a însușit pe deplin nici una dintre formele de expresie ale simbolismului extremist francez; de aceea, doar simboliștii moderați (Paul Verlaine, Albert Samain) vor avea o influență reală în literatura română de la sfîrșitul secolului; influența simboliștilor care au rupt complet legăturile cu tradiția stilistică precedentă (A. Rimbaud, St. Mallarmé) va fi destul de redusă.

Cea de a doua direcție amintită s-a constituit, din multe puncte de vedere, ca o reacție anti-simbolistă: inaugurată cu primul volum de versuri ale lui Coșbuc, *Balade și idile* (1893), această direcție — mai puțin clar autodefinită — apare atunci cînd o nouă generație de poeți ardeleni ajunge în Principate, aducînd, în stilul beletristic al limbii literare, o nouă influență populară. Lui Coșbuc i se vor adăuga apoi Șt. O. Iosif și Octavian Goga, iar această direcție se va uni spontan cu tradiționaliștii din Principate, grupați în jurul „Semănătorului" și aflați sub patronajul spiritual al lui N. Iorga.

Totuși, dacă din punct de vedere teoretic și estetic cele două direcții pot fi diferențiate cu oarecare precizie, limbajul concret al poeziei nu se prezintă nici pe departe într-o opoziție la fel de clară, așa cum s-ar putea crede: cei mai talentați tradiționaliști vor cultiva la rîndul lor un lexic neologistic romanic sau vor încerca armonii fonetice

Scanned with OKEN Scanner

de tip simbolist (St. O. Iosif, O. Goga). Se poate observa că, din punctul de vedere al limbii literare, reforma simbolistă va fi cea mai importantă achiziție post-eminesciană a secolului trecut.

2.0. În cele ce urmează, nu vom realiza o descriere a limbajului poetic de la sfîrșitul secolului: am încercat să demonstrăm extrema dificultate a unei astfel de întreprinderi, căci pragul 1900, la care se oprește cercetarea noastră, nu reprezintă — literar — o limită netă. De fapt, în ultimii 10—15 ani ai secolului trecut au început doar să se contureze trăsăturile noii etape a poeziei românești, trăsături care vor ajunge la dezvoltare vizibilă abia în deceniile următoare. Totuși, în mare, credem că pot fi surprinse cîteva dominante stilistice — dintre cele mai generale — care să rezume inovația ultimilor ani ai secolului trecut.

2.1. După dispariția lui Eminescu, se constituie cu mare rapiditate în poezia românească *o nouă manieră*: așa cum maniera *pre-eminesciană* s-a conturat cu mai mare precizie datorită „revoluției" lui Eminescu, scriitorul care a contrazis — dintr-un anume moment de evoluție a poeziei sale — toate șabloanele limbajului poetic al predecesorilor, maniera *post-eminesciană* în variantă simbolistă se încheagă rapid și, în mare măsură, se definește ca reacție la eminescianism. S-ar spune că Eminescu a rămas — stilistic — izolat în epoca sa tocmai datorită caracterului stereotipizat, la nivele calitativ diferite, al poeziei românești din perioadele imediat precedentă și următoare.

Desigur că această „nouă manieră", caracteristică poeziei de la sfîrșitul secolului, este cel mai ușor identificabilă la nivel lexical. Asistăm, în limba literară, la o adevărată invazie de neologisme neolatine și romanice în poezie, cu o netă preponderență a împrumuturilor de origine franceză[2]. La această tendință a limbii literare, poezia nu rămîne insensibilă, iar simboliștilor le revine meritul de a fi introdus în limbajul poetic neologismul rar și foarte „recent"[3].

Există, din acest punct de vedere, în poezia românească din preajma anului 1900, o situație într-un fel similară

---

[2] Cf. Ion Gheție, *Istoria limbii române literare*, București, EȘE, 1978, p. 206—209, 212.

[3] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, ed. a 2-a, București, EL, 1966, vol. II, p. 74, 81—87.

Scanned with OKEN Scanner

cu perioada pre-eminesciană. Și prin deceniile al VI-lea—al VII-lea ale secolului împrumuturile lexicale intraseră masiv în poezie, prin intermediul lui Heliade, Alecsandri sau Bolintineanu. Și atunci, șabloanele poetice sau stereotipiile figurative conțineau în mare măsură termeni neologici; aceștia ajunseseră să aibă o anumită valoare poetică în sine și dădeau poeziei aerul comun stilului „poetic" în care Eminescu încă nu apăruse. Am urmărit aceste aspecte în structura epitetului (cf. *supra*, cap. al II-lea și al V-lea), atît la poeții primei generații romantice, cît și în poezia de tinerețe a lui Eminescu, unde epitetul neologic avea deja o pondere mai redusă. Epitete ca *delicat, suav, rozalb, pal, palid, grațios, magic, armonios, misterios, divin, radios* etc. au trecut de la un autor la altul, propagîndu-se cu o repeziciune considerabilă și conturînd un limbaj poetic relativ unitar, în care raportul dintre stereotipie și inovație era în cea mai mare măsură definitoriu pentru stilul individual al scriitorilor. A trebuit să apară poezia din epoca de maturitate a lui Eminescu și perspectiva sa lexicală infinit mai largă, pentru ca această categorie de termeni intrați în componența figurilor să fie limitată la funcția sa conjuncturală și să existe posibilitatea considerării lor dintr-o perspectivă comparativă, mai realistă.

Pe la 1890—1900, poezia simbolistă își crease și ea o recuzită, asemănătoare ca sursă și ca funcție stereotipiilor poeziei dinainte de 1870. Anumite cuvinte „poetice" prin excelență circulă în versurile lui Al. Macedonski, D. Anghel, Ștefan Petică sau, mai tîrziu, ale tînărului Bacovia ori I. Minulescu. (Am ales exemplul unor mari poeți ai epocii, deoarece la nivelul imediat inferior limbajul poetic, considerat din punct de vedere lexical sau imagistic, oferea și mai mari asemănări cu poezia de la 1860).

Recuzita lexicală suferă, în această perioadă, de o oarecare limitare, situată în spațiul neologic, care amintește — păstrînd proporțiile — de dominantele poeziei preeminesciene. Apar, astfel, pe de o parte, în scrierile simboliștilor (versuri și proză, în egală măsură), termeni neologici în mare număr, uneori asociați în aceeași sintagmă[4]: *apo-*

[4] Pentru simplificarea expunerii, în care ilustrările prin text vor fi doar ocazionale, nu mai trimitem la operă și pagină, ci ne limităm la indicarea numelui scriitorului din care sînt extrase exemplele: Al. Macedonski, D. Anghel, Șt. Petică, Traian Demetrescu, Iuliu Cezar Săvescu, mai rar — G. Bacovia și I. Minulescu.

Scanned with OKEN Scanner

teoză, cinic, emblemă, idilă, june, junie, amant, orgie, orizon, policrom, prestigiu, ultragiu, plastic, antropomorf, amorez, eliptic gravitau (Macedonski); *divin, epitalam, fantomă, fantasmagorie, voluptos, asfodele, acantă, carmin, castelană, estacade, estampă, fantoșă, evantaliu, strident, molecular, esența eternă* (Anghel); *cantilenă, voluptate — voluptos, roze, invocare, eternei simfonii, pelerin, solitar, nostalgie, straniu, diafan, fatal, abis, nimfă, columbă, apoteoză, fantastic, romanță, elegant, arcadă, firmament* (Șt. Petică); *solo* (de flaut), *crepuscul, melancolie, clavir, voluptos, clarinet, chitară* (Tr. Demetrescu); *amforă, orgie, solitar, dezolat, cadaveric, straniu, azurat, stelar, angelic, armonie, ateu, mister, liră* (I. C. Săvescu).

În poezia secolului XX, această direcție pe care am putea-o numi „neologică" va fi continuată tot de simboliști. G. Bacovia[5] și I. Minulescu au o poezie semnificativă din acest punct de vedere și aproximativ aceleași sfere semantice ale neologismului pe care le-am identificat la prima generație simbolistă, cu termenii asociați în sintagmă sau izolați, cu sau fără funcție figurativă, revin în versurile lor: *amor, suav, discordant, abis, funerar, amantă, cadaveric, cadență, chitară, clavir(istă), gază, divin, eronat, histerie, hieroglifă, mileniu, modula, satir, violet* (Bacovia); *asfodele, fantomă, monocromie, parodie, fantazie, romanță, să calchieze, triolete, fiord, armonie, idilă, corifeii, antipozi, dezastru, etern, geometric, violetul, trio* (de semnale), *agonie* (Minulescu) etc.

Pe de altă parte, neologismul începe să intre ca unitate lexicală în componența figurilor; nu numai epitetele, ci și metaforele vor fi selectate în această perioadă din sfera lexicală a neologismului. Astfel, de exemplu, construcția sintagmelor determinative care conțin un epitet se realizează de multe ori în forme stereotipe, care denotă nu numai trecerea acelorași asocieri de la un scriitor simbolist la altul, dar și revenirea anumitor caracteristici stilistice care apropie poezia sfîrșitului de secol de aceea a primei generații romantice. Una dintre aceste trăsături, surprinzătoare în epoca post-eminesciană, este marea frecvență a epitetului *ornant* și *generalizator*, care duce la apariția noilor

---

[5] Cf. Sanda Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, p. 251–317.

clișee poetice[6], de multe ori realizate prin recursul la termeni neologici: eglogă *lactee* și *roză*; amante *june*; *dulce* suvenir; idilă *drăgălașă*; craniuri *hidoase*; *fatală* noapte; *dulce* gîndire; *dulci* lumini; odihnă *sfîntă*; umbre *searbăde* și *triste* (Macedonski); miresme *dulci*; vrajă *dulce*; fata *pală*; gînduri *blînde*; *divina* armonie; florilor *plăpînde*; tăcerea *eternă* de la poli (Anghel); *blînd* parfum; *dulce* nume; gînd *amar* (Tr. Demetrescu); *albul* clar de lună; noaptea *azurată*; *dulci* iluzii (I. C. Săvescu); adiere *parfumată*; *albelor* fecioare; *albe* flori de crin; visuri *blonde*; față *suavă*; *albe* columbe (Șt. Petică).

Noutatea clișeelor nu este, după cum se observă, absolută; multe dintre sintagmele cu epitet din ampla enumerare de mai sus ar putea figura în poezia perioadei preeminesciene, căci stereotipia se manifestă mereu — în literatura română — în legătură cu *aceleași* determinări (*dulce, blînd, parfumat, divin, etern, alb, sfînt, pal, trist, amar* etc.), de multe ori plasate pe lîngă aceleași substantive determinate.

Este adevărat, însă, că tot registrul neologic este și sursa inovației în poezia acestei perioade. Dintre neologisme sînt selectate — în bună măsură — epitetele *rare*, epitetele *contrastive*, epitetele *pleonastice* și cele *improprii*, care constituie, pentru stilul beletristic al epocii, elementul nou și încă prea puțin reprezentat. Macedonski este campionul acestor tipuri asociative în sintagma determinat-determinare în care cel puțin unul dintre termeni e neologic, dar inovația nu se limitează la poezia ori la proza sa (cf. *supra*, nota 3): *sublimele metamorfoze*; *diamantatului abis*; *morți frumoși*; *fioroasă sărutare*; *enigmaticul colos*; *isterica privire*; *O, Dumnezeu, mister albastru*; *privire poleită* (Macedonski); *gingășia* ta *candidă*; *albastra veste*; *albe neguri*; *pacea* (crește) *funerară*; *naiva* (florilor) *urgie*; *nimbul palid* de lumină (Anghel); *întunecatelor abisuri*; *doruri chinuite*; *negrele vioare*; *stranie durere*; *seara clară*; *noaptea clară*; *voluptoase-ndurerări*; *serenade demonice* (Șt. Petică); *pace sumbră* (Tr. Demetrescu); Vărsînd pe *albul dezolat* o *cadaverică lumină* (I. C. Săvescu).

Nu în toate exemplele de mai sus figurează neologisme, dar chiar simpla apariție a acestor tipuri de epitete —

[6] Cf. și Toma Pavel, *Alexandru Macedonski*, SILRL II, București, EL, 1969, p. 481—513.

care vor fi specifice abia poeziei moderne a secolului nostru — este semnificativă pentru scriitorii asupra cărora ne-am oprit, căci îi situează încă o dată pe poziția unor precursori.

Și epitetele *metaforice* sînt selectate uneori dintre neologisme, iar această caracteristică reprezintă originalitatea absolută a poeziei simboliste în întreaga literatură de pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, dacă exceptăm unele izolate exemple din postumele eminesciene: *sidefatele* funduri ale serei; *divini* țigani cu ochii galbeni; diamantul *sugestiv* (Macedonski); flautul *magic*; *mistică* înfiorare; *suprema* poezie; floare *fatală*; parfumuri *adormite*; poeme *dulci de vise* (Șt. Petică); labe *de sidef*; munții *solitari* (I. C. Săvescu); ceață *diafană* (Anghel).

Surprinde revenirea acelorași tipuri de asocieri, chiar dacă realizate prin îmbinarea unor elemente lexicale diferite, la scriitori temperamental atît de deosebiți și, uneori, distanțați în timp. Este o dovadă în plus că stereotipia limbajului poeziei dintr-o anumită perioadă — și ne referim doar la stereotipia asocierii figurative la nivelul epitetului — este o realitate care depășește exigențele stilului individual al autorilor. Este adevărat, însă, că ea nu se menține în aceeași măsură și la nivelul altor tropi: în asocierea metaforică, de exemplu, se vor putea urmări doar *tendințe* comune, dar nu și analogii care să meargă atît de departe în construirea grupului nominal sau verbal (cf. *infra*, **2.3.**). Chiar armonia fonetică simbolistă, în principiu inovație strict individuală, își transmite procedeele — prin definiție destul de limitate numeric — în cazul diferiților poeți și se transformă într-o tehnică reductibilă doar la cîteva elemente de bază[7].

2.2. *Figurile sintactice* domină, atît compozițional, cît și cantitativ, limbajul poetic din perioada de care ne ocupăm. Constatarea poate părea surprinzătoare, după reforma eminesciană de natură primordial semantică, totuși, la poeții sfîrșitului de secol, găsirea de noi variante ale figurilor sintactice, multiplicarea și lărgirea compozițională a funcțiilor acestora ocupă încă un loc foarte important.

---

[7] Cf., în acest sens, exemple de realizare a figurilor de sunet în poezia modernă la L. Gáldi, *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, Ed. Minerva, 1976, p. 314—330; Paula Diaconescu, *Aliterație*, LL, 1977, vol. II, p. 479—485; id., *Eufonie*, LL, 1979, vol. I, p. 93—96.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolismul românesc a creat o armonie *preponderent sintactică*, în special rezultată din compoziţia poemelor, supralicitînd uneori procedee împrumutate din poezia franceză a epocii.

Ca şi în alte domenii, Macedonski este şi din acest punct de vedere inovator. Poezia sa de tinereţe se bazează pe o tehnică dezvoltată a *leit-motivelor* şi a *refrenelor* (sintagme, versuri izolate, distihuri etc.), care revin cu o regularitate mai mare sau mai mică în corpul unor poeme de ample dimensiuni, ca de exemplu *Nopţile* ori cîteva dintre satirele sociale. (*Noaptea de mai*: „Veniţi, privighetoarea cîntă şi liliacul e-nflorit"; *Noaptea de decemvrie* — un leit-motiv mai complex, în care doar un fragment de vers revine, în timp ce contextul se modifică: „Bagdadul! Bagdadul! *şi el e emirul...*" / „*Şi el e emirul*, şi are-n tezaur..." / „*Şi el e emirul*, şi toate le are..." etc.).

În timp, odată cu volumul *Excelsior*, Macedonski atinge forme complicate din punct de vedere compoziţional, utilizînd anumite refrene modificate paralel cu evoluţia textului. Tudor Vianu exemplifică variantele refrenului şi raportul acestuia cu textul tocmai printr-un poem de Macedonski, *Prietenie apusă*[8]. Trei refrene — fiecare structurînd cîte o parte dintre cele trei ale poeziei — intervin în text, dar într-un spaţiu imperfect simetric şi într-o formă modificată după regula chiasmului: „*Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită — printre ulmi*" / „*Într-o vale liniştită moara ta dormea în pace.*" // „*Casa ta privea-ntr-o stradă luminoasă şi voioasă*" / „*Luminoasă şi voioasă ţi-era casa* părintească" // „*Inspirarea te-aripase să atingi înalte culmi*" / „*Către culmile înalte inspirarea te-aripase*".

Chiar din primele volume, refrenul nu este singura formă a repetiţiei sintactice cultivată în versurile lui Macedonski; figuri mai puţin ample din punctul de vedere al contextului antrenat (anafora, epifora, paralelismul sau chiasmul)

---

[8] Tudor Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., p. 9—24. L. Gáldi observă, în acelaşi text, strofa de 5 versuri, de inspiraţie baudelairiană, cu primul şi ultimul vers identice avînd o implicită funcţie de refren: „*Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită — printre ulmi,* — / Şi era pîrîul neted ca un luciu de oglindă; / Însă soarele de vară îşi sfîrşise-a lui colindă... / Se-nnoptă prietenia şi poeticele culmi. // *Moara ta zăcea-ntr-o vale liniştită — printre ulmi.* —"; cf. *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 263—264.

Scanned with OKEN Scanner

constituie de asemenea o sursă a simetriei și armoniei compoziționale macedonskiene. Chiar armoniile fonetice ale unor texte altfel discutabile provin tot din supralicitarea repetiției în variatele sale forme; este cazul celor două poeme (din volumul *Poesii*, 1882), *Înmormîntarea și toate sunetele clopotului* și *Lupta și toate sunetele ei*, texte care își extrag substanța eufonică din armonii imitative: *Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani* etc. etc.

Față de acestea, *Cîntecul ploaiei*, text mai tardiv (din volumul *Flori sacre*), combină eufonia rezultată din repetiția pînă la abuz a consoanelor lichide cu o mai subtilă tehnică a refrenului; rezultă unul dintre numeroasele texte armonizate fonic, care au definit, începînd de la un moment dat, poezia simbolistă în ansamblul ei: „*Plouă, plouă, / Plouă* cît poate *să plouă.* / Cu *ploaia* ce cade, m-apasă / Durerea cea veche, cea nouă... / Afară e trist ca și-n casă, / *Plouă, plouă.* / — strofă-refren, inițială și finală.

Armonia macedonskiană profundă se bazează, deci, atît pe o tehnică a refrenului dusă la o subtilitate nebănuită pînă atunci, cît și pe găsirea unor formule strofice ingenioase[9].

În a doua fază a creației sale, formele poetice fixe capătă o mare dezvoltare și o importanță sporită în opera poetului. Macedonski a fost atras și de *sonet*, și unele dintre cele mai reușite poezii ale sale sînt scrise în această formă fixă. Dar atracția supremă a reprezentat-o pentru scriitor *rondelul*, tocmai datorită faptului că — prin definiție — forma fixă a rondelului presupune construcția pe baza unui refren. *Poema rondelurilor* (1916—1920), cea din urmă și din multe puncte de vedere cea mai reușită culegere a poetului, constituie argumentul său ultim pentru muzicalitatea și armonia versului simbolist, iar această armonie decurge tocmai din procedee situate — figurativ — la nivel sintactic. Din punctul de vedere al ponderei și al originalității figurilor sintactice cu extensie compozițională (de tipul refrenelor, leit-motivelor sau paralelismelor), Macedonski n-a mai fost egalat în poezia românească decît de un alt simbolist, din generația interbelică: Minulescu.

---

[9] Cf. L. Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, loc. cit., p. 249—279.

Scanned with OKEN Scanner

Însă Macedonski nu este un caz izolat: simplitatea lexicului, combinată cu o sintaxă muzicală, caracterizează și poezia lui Ștefan Petică. Același tip de refren apare și la Petică, însă mult mai rar utilizat și fără ca această formă de repetiție să poată fi considerată componentă esențială a stilului poetului. Ciclul *Cînd viorile tăcură* este cel mai semnificativ în acest sens; poemele izolate, incluse fără titlu în această suită, se identifică prin intervenția unui refren, cu existență aproape independentă în contextul în care apare: „*Și flautul magic vorbi*" / „*Iar flautul magic plîngea înainte*" / „*Iar flautul magic plîngea înainte*". Adresarea, ca mai tîrziu, la simboliștii secolului XX, are uneori funcție de refren: „*Iubito, tu, floare* **fatală**" / „*Iubito, tu, floarea* **cea rară**" / „*Iubito, tu, floare* **aleasă**" / „*Iubito, tu, floare-***nfocată**" / „*Iubito, tu, floare* **de vise**". Spre deosebire de contemporani, refrenul constituie pentru poet o formă de gradație, modificîndu-se paralel cu intensitatea sporită a tonului liric.

Dar și la Ștefan Petică există formele mai obișnuite ale refrenului, impuse de formula strofică adoptată — cu versul-refren care deschide și încheie strofa, înscriind-o într-un spațiu ciclic determinat: „*Parfum din flori pălite și uitate,* / Poemă tăinuită-ntr-o petală, / Te stingi în dureroasa-ți voluptate / În seara singuratecă și pală, / *Parfum din flori pălite și uitate.* // *Visare-a unei roze gînditoare,* / Te stingi — un cîntec leneș care piere — / Ci-nvie din ușoara-ți tremurare / În sufletu-mi o stranie durere, / *Visare-a unei roze gînditoare*". Versul-refren capătă, la reluare, valori pe care nu le avusese în prima sa apariție; în exemplul de mai sus, *Visare-a unei roze gînditoare* devine, la cea de a doua intervenție în text, termen paralel al unei metafore explicite: *durere — visare...*, sens și funcție care depășesc simpla personificare inițială.

Alteori, refrenul se completează la reluare cu încă un vers, sursă a unei noi muzicalități, dar și a unei modificări semantice perceptibilă la nivelul întregului text: „Bătui la porțile străine" — „Bătui la porțile străine, / *Și-nchise* **porțile-***au rămas*"; „Rugai icoane-ndurătoare" — „Rugai icoane-ndurătoare, / *Și reci* **icoanele-***au rămas*"; „Mă-ntorc din drumurile mele" — „Mă-ntorc din drumurile mele, / **Un singur vis** *mi-a mai rămas*". Să se observe că versul adăugat este și el construit în paralelism sintactic, modificîndu-se doar prin elementul lexical central la fiecare reluare.

Scanned with OKEN Scanner

Mai modern şi de multe ori mai subtil decît Macedonski, Şt. Petică se dovedeşte mai mult decît acesta precursorul fazei moderne a simbolismului, căci la el apar întîi procedeele care vor deveni clişee ale poeziei dintr-o perioadă ulterioară (ale poeziei lui G. Bacovia sau I. Minulescu, de exemplu).

Dimitrie Anghel, înainte de a inova în domeniul imagistic, a creat un *vers* inedit şi a propus o nouă sintaxă poetică, adaptată acestui vers extrem de lung (alexandrinul de 16—18 silabe). Armonia poeziei lui Minulescu va proveni, mai tîrziu, atît din funcţia incantatorie a unor versuri sau sintagme-refren, cît mai ales din segmentarea grafică şi, deci, vizual inedită a frazei şi a versului, pe baza unor simetrii şi ritmuri pe care le-a adus în textul poetic acest scriitor uneori spectaculos.

În spaţiul figurilor sintactice, pentru poezia lui Anghel nu sînt specifice ritmurile largi, descoperite la nivelul compoziţional al textului, ci simetriile din cadrul aceleiaşi fraze şi chiar al aceluiaşi vers. Ritmul, care a caracterizat specific şi proza lui Anghel[10], îşi are şi în poezie sursa în acelaşi tip de construcţii simetrice : repetiţii simple — anaforice ori epiforice — sau repetiţii inversate, după schema chiasmului, care denotă întotdeauna o foarte echilibrată sintaxă poetică, în general o suprapunere a propoziţiei cu versul şi a frazei cu strofa[11] : „*Miresme* d u l c i de flori **mă-mbată** şi **mă alintă** *gînduri* b l î n d e“ ; „**De-ajuns** i-*o candelă* - n t r - u n t e m p l u şi-**i de ajuns** î n t r - o g r ă d i n ă / *O floare*“ ; „Sînt *ani* şi de atunci în noapte s-au prăvălit grămadă *anii*“.

Paralelismul sintactic are acelaşi efect, atît în versuri, cît şi în proză, unde e încă mai puţin aşteptat. Dintre poezii, *Moartea narcisului* de exemplu, este construită în paralelism sintactic : „*Trăieşte încă floarea* frumoasă de ieri sară“ — „*Trăieşte încă floarea . . .*“ — „*Trăieşte floarea încă . . .*“ — „*Mă urmăreşte floarea . . .*“ — paralelism apropiat ca formă de refren.

Şi în proză paralelismul sintactic constituie, alături de repetiţie, sursa fundamentală a muzicalităţii, care aici ia

---

[10] Cf. Mihaela Mancaş, *Ritmul prozei lui Dimitrie Anghel. Analiză stilistică*, în vol. *Studii de poetică şi stilistică*, loc. cit., p. 234—250 ; Sanda Golopenţia-Eretescu şi Mihaela Mancaş, *Limba şi stilul lui Dimitrie Anghel*, SILRL II, Bucureşti, EL, 1969, p. 514—531.

[11] *Ibid.*, p. 522.

forma specifică a prozei ritmate: „... și *clopotele, clopotele* acelea care în orașul tăcut al Iașilor întovărășesc toate împrejurările vieții, *clopote* pentru viață și *clopote* pentru moarte, *clopote* pentru dureri și *clopote* pentru bucurii, au început parcă să sune iarăși" *(Fantazii)*.

Armonia versului și a prozei lui Anghel ne apare ca una de mai mică amploare, dar nu mai puțin generală în opera scriitorului. În contexte mai reduse și prin figuri sintactice mai puțin extinse, D. Anghel și-a creat propria sa variantă de simbolism.

Exemplele se pot înmulți. Ele demonstrează, oricum, inventivitatea poeților, epuizată în primul rînd la nivelul figurii sintactice cu rol compozițional în poem.

Ultimul deceniu al secolului al XIX-lea și primele două ale secolului nostru se caracterizează mai ales prin căutarea unei originalități la nivelul *asocierii sintactice;* efectele inedite provin din gruparea cuvintelor într-o anume manieră. Chiar simboliști deschiși spre modernismul poeziei interbelice, ca G. Bacovia (ale cărui prime versuri au fost scrise înainte de sfîrșitul secolului trecut și în primii ani ai secolului nostru, deși publicate în volumul *Plumb* abia în 1916), își extrag efectele compoziționale din introducerea unui element frapant și distinct (un neologism rar, o asociere contrastivă etc.) într-o structură sintactică automatizată[12]. Pînă în perioada interbelică, aceste reminiscențe ale primului simbolism din ultimii ani ai secolului trecut se vor dovedi extrem de durabile: originalitatea figurativ sintactică definește un tip de poet din perioada premergătoare primului război mondial.

2.3. O anumită limitare în utilizarea, construcția și sfera *metaforei* este, de asemenea, specifică poeziei din ultimii ani ai secolului. Poezia „sfîrșitului de secol" marchează o netă descreștere a inovației metaforice în raport cu poezia eminesciană. Nu este vorba atît de o scădere cantitativă, căci există poeți — ca Macedonski, Anghel sau Petică — la care metafora s-ar apropia numeric măcar de anumite faze ale poeziei eminesciene, ci de marea limitare a sferei semantice a metaforei. Majoritatea metaforelor par reduse

---

[12] Cf. Sanda Golopenția-Eretescu, *Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia*, loc. cit.

ca posibilitate de alegere la domeniul floral și animal ori sînt selectate dintr-o sferă extrem de abstractă, ceea ce reduce, prin repetare, din puterea expresivă a figurii (este cazul poeziei din prima perioadă de creație a lui Macedonski).

Metafora *cu un termen abstract* există la toți simboliștii acestei generații: *ochii de vis ai frumuseții;* O, *Dumnezeu, mister* albastru; Poate n-adunasem încă de pe *cîmpul veșniciei* / Toată *iarba-nțelepciunii*, toată *floarea poeziei* (Macedonski); [vîntul] Cum a venit, plin de murmururi și de *solii mirositoare; noaptea deznădejdei* mele; *Grădina e-o poemă dulce; Curgea* nedumerită *vremea;* în noapte *s-au prăvălit grămadă anii* (Anghel); *Nimicul își întinde noaptea; Melancoliile tăcerei;* În *pustiul* meu *de gînduri* (Tr. Demetrescu); *Va fi a noastră fugă, un dor de veșnicie,* / *Un vis de fericire; Viața este rătăcire* (I. C. Săvescu); Și tremurînd în adorarea / *Întunecatelor abisuri,* / S-au depărtat în căutarea / De *tăinuite paradisuri; A voluptății amăgire; a viselor tortură; Misterul ei* [al cîntării] *e o beție* / *De voluptoasă-ndurerare; Fîntîna e o noapte, tăcerea un abis* (Șt. Petică).

Metafora abstractă nu este semnificativ concurată de metafora cu termenii selectați din domeniul concretului, cu excepția unor determinate sfere semantice — preponderent decorative — care revin cu oarecare frecvență în special în poezia lui D. Anghel sau a lui Șt. Petică (domeniile floral și animal, de exemplu): A ei [lunii] *lumină* argintată / *Cu roze albe* mă-ncunună; *În crini* e beția cea rară (...) / *Argint din a soarelui pară; Flori în suflet veștejesc; Mucigăirile-nverzite* / Îmbracă jghiaburile mute / Cu *florile lor* ne-ntrecute; În zugrăveala învechită / El, searbăd; ea, cu *ruje*-aprinse; E vremea *rozelor* ce mor, / Mor în grădini, și *mor și-n mine; Flori de lună* ce s-agață / Schimbă apa în brocart (Macedonski); *purpura de seară* (...) / Topeau *de aur roze; Poeme dulci de vise, poeme de petale; Parfum din flori* pălite și uitate, / *Poemă* tăinuită-*-ntr-o petală; Iubito,* tu, *floarea cea rară* (Șt. Petică); *Comoara florilor* culese în *cîmpul trist al nebuniei; trandafirii* / *S-aprind pe crengi;* Și doar *furnicile* (...) / *Mărgele negre* sămănate pe drumuri albe de lumină; *Troienele de flori* bogate; *Cicorilor le-a dat seninul* strîns din privirea omenească, / Iar *rîsul* fărîmat prin lume *l-a nins pe foi de romănițe* (Anghel).

Sfîrșitul de secol introduce masiv în poezie o figură mai puțin și doar accidental-stereotip reprezentată în epoca pre-eminesciană, pe care doar Eminescu a utilizat-o în forme destul de variate: *sinestezia* (epitet și metaforă sinestezică)[13]. Macedonski (mai ales în *Poema rondelurilor*), Anghel și Petică sînt poeții pentru care corespondențele senzoriale aveau și rezonanțe estetice mai ample, depășind pura realizare a figurii: *Căldură de aur topit, / Și pulbere de-aur pe grîne;* Și printre *tihna lucitoare / Ce-și varsă luna* din comori; Din al oglindei *luciu rece /* De apă-adîncă, — se desface */ O liniște de dulce pace;* Sub *plopi de-argint, muiați în soare; fiorii dulci și reci; Pe ritmuri* persane în strofe-așezate, */ Melodic, coloarea, coloarei răspunde; Parfumul* lor purtat în stradă, */ Întinde-a lui subțire plasă* (Macedonski); Și *noaptea cea muiată în aurul de lună;* Aud *șoapta dulce* din teii în floare / Și *glasu-i în care răsună cristalul;* Mănunchiuri albastre de mici viorele / Lăsară *parfumuri* subtile și *clare* / În preajmă: o *dulce* și *caldă-ntristare* (Șt. Petică); *Grădina e-o poemă dulce;* și nu *s-aude* / Decît *un joc de apă* cum *liniștea o taie;* Ascultă *glasul* care *cîntă* atît de *dulce* pîn' *nu-ngheață;* Miroasă iarba (...) / *Miroasă dulce;* Dar se trezesc în umbră *crinii,* vărsîndu-și *boarea lor* profană, */ Văzduhu-i greu* cît n-ar fi-n stare *vîslind să-l taie o aripă* (Anghel).

Exemplele de mai sus pot fi folosite și pentru relevarea unei alte trăsături specifice a metaforei simboliste, mai semnificativă decît domeniile semantice relativ reduse din care se extrage figura: se constată o deosebită *coerență semantică* a metaforei în cadrul aceleiași poezii sau aceluiași ciclu (în special în cazul lui Macedonski și al lui Petică). O anumită sferă semantică circumscrie tropii (metafora și comparația, mai ales) dintr-o poezie, dintr-o secvență de texte sau chiar dintr-o întreagă perioadă a creației unui autor. Dacă Al. Macedonski mai prezintă o oarecare varietate a tropilor în volumele de după *Excelsior* (dar exceptînd, încă o dată, *Poema rondelurilor*), alți poeți simboliști (Șt. Petică, D. Anghel) par definitiv atașați de un anumit cîmp semantic în construcția tropilor.

Scăderea ponderei metaforice poate lua și forme mult mai explicite: în primele volume de versuri ale lui G. Coș-

[13] Cf. Mihaela Mancaș, *La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu*, CLThA, I (1962), p. 55—88.

buc, metaforele lipsesc aproape complet, fiind — parțial — înlocuite cu aforisme, sentențe, comparații concrete, expresii populare exclamative ori invocații și cu tot arsenalul poeziei sentențios-clasicizante[14]. Limbajul poetic al lui Coșbuc se va transforma abia după 1900.

Față de bogăția și, mai ales, de varietatea metaforică eminesciană, considerată atît din punctul de vedere al referentului metaforic, cît și din acela al tipurilor de metaforă cultivate curent, schimbarea produsă la simboliști este sensibilă.

2.4. *Procedeele poeziei neo-clasice*, care păreau definitiv depășite după opera de tinerețe a lui Eminescu, revin în limbajul poetic din ultimele decenii ale secolului. Limitarea metaforică semnalată mai sus nu este decît unul dintre aspectele acestui neo-clasicism tardiv. Revin însă și alte procedee ale neo-clasicismului, care dominaseră poezia lui Alecsandri și — ultimă manifestare — versurile dinainte de 1870 ale lui Eminescu: epitetul stereotip și abstract-noțional,, comparația ,,nobilă'', personificarea sub toate aspectele sale (figură propriu-zisă, epitet și mai rar metaforă personificatoare — în special în poezia lui Anghel), procedeele aforistice ale poeziei epigramatice și sentențioase (la Al. Macedonski și G. Coșbuc) etc. Dar mai mult decît orice, revine maniera — dispărută la Eminescu — de a *raționa* în poezie, de a transforma textul poetic în discurs programatic, cu desfășurare logică, în scopul demonstrării unei anumite idei. *Nopțile* lui Al. Macedonski sufăr, în bună măsură, de acest didacticism dezvoltat în formule retorice ample și stereotipizate, fără mare cîștig pentru poezie.

La poeții autohtonizanți, această revenire a neo-clasicismului nu este foarte surprinzătoare: cei mai buni dintre ei — G. Coșbuc, Șt. O. Iosif sau O. Goga — au o origine ardelenească și, datorită faptului că formația spirituală clasică domina școala din Transilvania, din multe puncte de vedere scriitorii ardeleni fac notă aparte în

---

[14] Cf. Magdalena Vulpe, *George Coșbuc*, SILRL II, loc. cit., p. 433—459; Șt. Munteanu și V. Țîra, *Istoria limbii române literare*, București, EDP, 1978, p. 233.

[15] Sanda Golopenția-Eretescu, *Limba și stilul poeziilor lui Șt. O. Iosif*, SILRL, II, loc. cit., p. 532—543. Ș. Cioculescu, *Introducere* la Șt. O. Iosif, *Poezii*, București, 1944, p. I—XVIII.

limba literară românească. G. Coșbuc și-a propus chiar polemic propriul neo-clasicism literaturii din Principate, pentru a oferi un model poetic diferit față de eminescianism sau simbolism. Dar revenirea la neo-clasicism ia și forme mai subtile, dovadă că începe să caracterizeze limbajul poetic al epocii întregi: chiar poeți simboliști sau declarați ca atare (D. Anghel, de exemplu, ori Al. Macedonski în compunerile satirice) se apropie prin raționamentul poeziei lor de spiritul pre-eminecian. Poezia se transformă cu ușurință în discurs la acest sfîrșit de secol (discurs uneori ironic la D. Anghel), în plină epocă a „incantației" fonetice simboliste.

2.5. Dacă ne-am ocupat aproape exclusiv de limbajul poeziei, un ultim fenomen propriu acestei faze trebuie amintit: este vorba de iradierea poeziei în limbajul unei anumite părți a prozei, extindere specifică etapei simboliste a literaturii. Desigur, nu ne referim la proza narativă a lui I. Slavici sau D. Zamfirescu, ci la așa-numitul *poem în proză*, dezvoltat cu precădere la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Predecesori ai acestei specii hibride au existat de la începutul aceluiași secol, din epoca apariției romantismului, care a cultivat de asemenea proza poetică, dar specia în sine a poemului se constituie abia în epoca simbolistă[16]. Tranziția de la procedeele poeziei simboliste la poemul în proză s-a produs pe nesimțite, începînd cu proza lui Al. Macedonski și continuînd cu Tr. Demetrescu, Bonifaciu Florescu, Șt. Petică, D. Anghel și alții. Rigorile noii specii sînt multiple; dar, din punctul de vedere al definirii unui text de proză lirică drept poem în proză, *criteriul sintactic* este determinant[17], dincolo de cerințele lexicale, figurative sau fonetice, ceea ce apropie încă o dată specia nou creată de trăsături dominante ale poeziei simboliste din care a luat naștere (preponderența numerică și funcția extinsă compozițional a figurii sintactice în textul simboliștilor).

---

[16] Cf. Mihai Zamfir, *Proza poetică românească în secolul al XIX-lea*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 247—368.

[17] P. F. Baum, *The other harmony of prose. An essay in English prose rhythm*, Duke University Press, U.S.A., 1952, p. 53—74; Monique Parent, *Rythme et versification dans la poésie de Francis Jammes*, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strassbourg, 1957, p. 125—133; id., *Saint-John Perse et quelques devanciers. Études sur le poème en prose*, Paris, Klincksieck, 1960, p. 39—80, 93—110.

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne un fapt incontestabil bogăția de poeme în proză din ultimii ani ai secolului: în cultivarea noii specii se întîlnesc atît poeți de primă mărime, cît și figuri cu mai puțină personalitate literară. Dar este important să amintim, în încheiere, faptul că poemele în proză sînt scrise aproape în exclusivitate de *poeți*, ceea ce reprezintă un fenomen semnificativ pentru determinarea statutului acestei noi forme ca formă „poetică".

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Abrevieri : AF — *Anuarul de filologie*, Academia RSR, Filiala Iaşi, 1964 ; ALH — *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapesta, 1950 — ; AUB — *Analele Universităţii din Bucureşti*, Bucureşti, 1952 — ; AUI — *Analele Universităţii din Iaşi*, Iaşi, 1955 — ; CILRL — *Contribuţii la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962 ; CL — *Cercetări de lingvistică*, Cluj, 1956 — ; CLThA — *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, Bucureşti, 1962 — ; Gn — *Gîndirea*, Cluj — Bucureşti, 1921—1940 ; LL — *Limbă şi literatură*, Bucureşti, 1955 — ; LR — *Limba română*, Bucureşti, 1952 — ; RRL — *Revue roumaine de linguistique*, Bucureşti, 1956 — ; SCL — *Studii şi cercetări lingvistice*, Bucureşti, 1950 — ; SCŞt (Iaşi) — *Studii şi cercetări ştiinţifice*, Iaşi, 1950 — ; SILRL — *Studii de istoria limbii române literare. Secolul XIX*, vol. I—II, Bucureşti, EL, 1960 ; SLLF — *Studii de limbă literară şi filologie*, Bucureşti, EARSR, vol. I, 1969, vol. II, 1972, vol. III, 1974.

1. Alexandrescu, Sorin şi Rotaru, Ion, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, EDP, 1967.
2. Andriescu, Al., *Limba şi stilul presei româneşti în perioada 1829—1860*, AF XV (1964), p. 49—75.
3. Andriescu, Al., *Valorificarea limbii şi stilului vechilor texte româneşti (cronici, texte religioase etc.) în creaţia scriitorilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea*, SILRL, I, p. 335—354.
4. Andriescu, Al., *Stil şi limbaj*, Iaşi, Junimea, 1977.
5. Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Bucureşti, EU, 1970.
6. Barbu, N. I., *Remarques sur le style de la syntaxe poétique de M. Eminesco*, *Langue et littérature*, vol. II, Bucureşti, 1943, p. 125—168.
7. Benveniste, Émile, *L'appareil formel de l'énonciation*, „Langages" V (1970), 17, p. 12—18.
8. Bîrlea, Ov., *Poetică folclorică*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1979.
9. Boutière, Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930.
10. Bouverot, Danièle, *Comparaison et métaphore*, „Le français moderne" XXXVII (1969), 2, p. 132—147 ; 3, p. 224—238 ; 4, p. 301—316.

Scanned with OKEN Scanner

11. Brătulescu, Monica, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în vol. *Studii de poetică și stilistică*, București, EL, 1966, p. 81—93.
12. Brâncuș, Gr., *Părerile lui Costache Negruzzi despre limbă*, LR V (1956), 4, p. 19—34.
13. Brooke-Rose, Christine, *A Grammar of Metaphor*, London, 1958.
14. Bulgăr, Gh., *Scriitori români despre limbă și stil*, București, 1957.
15. Bulgăr, Gh., *Particularități de limbă și stil în opera lui C. Bolliac*, CLIRL I (1956), p. 89—111.
16. Bulgăr, Gh., *Despre limba și stilul primelor periodice românești*, CILRL II (1958), p. 75—113.
17. Bulgăr, Gh., *Despre sensurile lui* adînc *în poezia lui Eminescu*, LR VII (1958), 6, p. 51—58.
18. Bulgăr, Gh., *Cuvinte rare în poezia lui Mihai Eminescu*, LR X (1961), 1, p. 48—57.
19. Bulgăr, Gh., *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, 1966.
20. Bulgăr, Gh., *Comparația la Eminescu*, LL VI (1962), p. 175—192.
21. Bulgăr, Gh., *Studii de stilistică și limbă literară*, București, EDP, 1971.
22. Byck, Jacques, *L'emploi affectif du pronom personnel en roumain*, „Bulletin linguistique" V (1937), p. 15—32 și în vol. *Studii și articole*, București, ES, 1967, p. 114—130.
23. Caracostea, D., *Arta cuvîntului la Eminescu*, București, Institutul de istorie literară și folclor, 1938.
24. Caracostea, D., *Expresivitatea limbii române*, București, FRLA, 1942.
25. Cartojan, N., *Cărțile populare în literatura românească*, vol. I, București, 1938.
26. Cazacu, B., *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea"*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, EARSR, 1965, p. 115—118.
27. Cazacu, B., și Fischer, I., *Neologismele în scrierile lui Anton Pann*, CILRL I (1956), p. 23—56.
28. Cazacu, B., Ionescu, L., Mărdărescu, M., și Zamfir, M., *Limba și stilul operei lui Vasile Alecsandri*, SILRL II, p. 163—220.
29. Cazimir, Șt., *Caragiale — universul comic*, București, EL, 1967.
30. Cazimir, Șt., *Prefață* la vol. *Pionierii romanului românesc. De la Ion Ghica la G. Baronzi*, ed. a 2-a, București, Ed. Minerva, 1973.
31. Cazimir, Șt., *Stelele cardinale*, București, Ed. Eminescu, 1975.
32. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, FRLA, 1941.
33. Călinescu, G., *Viața lui Ion Creangă*, București, FRLA, 1938; ed. a 2-a, *Ion Creangă*, București, EL, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

55. Diaconescu, P., *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui M. Eminescu* LL III (1957), 3, p. 27—48.
56. Diaconescu, P., *Limba și stilul lui Constantin Negruzzi*, SILRL II, p. 38—77.
57. Diaconescu, P., *Clasicism și retorism în „Pseudo-kinigetikos"*, LL XIV (1972), 3, p. 518—530.
58. Diaconescu, P., *Epitetul în poezia română modernă*, SCL XXIII (1972), 2, p. 135—146; 3, p. 247—270.
59. Diaconescu, P., *Interiorizarea descrierii și perspectiva modală și temporală în „Melancolie"*, „Caietele Mihai Eminescu", 1974, vol. II, București, Ed. Eminescu, p. 148—160.
60. Diaconescu, P., *Elemente de istorie a limbii române literare*, partea I: *Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830—1880)*, București, TUB, 1974; partea a II-a: *Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea*, București, TUB, 1975.
61. Diaconescu, P., *Aliterație*, LL, 1977, vol. II, p. 479—485.
62. Diaconescu, P., *Eufonie*, LL, 1979, vol. I, p. 93—96.
63. * * * *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacția acad. Tudor Vianu, București, EARSR, 1969.
64. Doležel, L., *O stylu moderni české prozy*, Praga, 1960.
65. Dragomirescu, Gh. N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, EȘE, 1975.
66. Dujardin, E., *Le monologue intérieur. Son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Paris, 1931.
67. Dumitrescu-Buşulenga, Z., *Ion Creangă*, București, EL, 1963.
68. Dumitrescu-Buşulenga, Z., *Însemnări pe marginea stilului lui Creangă*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, loc. cit., p. 264—292.
69. Durry, Marie-Jeanne, *Le monologue intérieur*, în vol. *La littérature narrative d'imagination. Des genres littéraires aux techniques d'expression. Colloque de Strasbourg, 23—25 Avril 1959*, Paris, PUF, 1961.
70. * * * *M. Eminescu — I. Creangă. Studii*, Timişoara, Ed. Universității, 1965.
71. Funeriu, I., *Versificația românească*, Timişoara, Facla, 1980.
72. Gáldi, L., *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescou*, ALH XII (1962), p. 153.
73. Gáldi, L., *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, București, EARSR, 1964.
74. Gáldi, L., *Introducere în istoria versului românesc*, București, Ed. Minerva, 1971.
75. Gáldi, L., *Introducere în stilistica literară a limbii române*, București, Ed. Minerva, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

PREFAŢĂ 5

SPECIFICUL LIMBAJULUI POETIC PREMODERN (Văcăreştii şi Costache Conachi) 9

LIMBAJUL FIGURATIV ÎN POEZIA PRIMEI GENERAŢII ROMANTICE (I. Heliade-Rădulescu, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu şi V. Alecsandri) 43

STRUCTURI COMPOZIŢIONALE ŞI MODALITĂŢI NARATIVE ÎN PROZĂ (Gheorghe Asachi, Ion Ghica, Mihail Kogălniceanu C. Negruzzi, D. Bolintineanu, N. Bălcescu, Al. Odobescu, N. Filimon, M. Eminescu) 73

CULTURA TRANSFORMATĂ ÎN ARTĂ LA SCRIITORII SAVANŢI (Al. Odobescu şi B. P. Hasdeu) 129

MOMENTUL EMINESCU: apogeul limbajului poetic romantic . 165

CLASICISM ŞI ORALITATE (Ion Creangă, şi I. L. Caragiale) . 249

TENDINŢE ÎN LIMBAJUL POETIC DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI 309

BIBLIOGRAFIE 328

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: GABRIELA ADAMEȘTEANU
Tehnoredactor: OLIMPIU POPA

Coli de tipar: 21,25
Bun de tipar: 11.04.1983

Întreprinderea Poligrafică Cluj,
Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146
Republica Socialistă România
Comanda nr. 492

Scanned with OKEN Scanner